

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Povídky Marka Šindelky

Short Story Cycles by Marek Šindelka

Jana Světlíková

Vedoucí práce: PhDr. Věra Brožová, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání – Hudební výchova se zaměřením na vzdělávání

2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Povídky Marka Šindelky* vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 8. 4. 2015

.....

podpis

Ráda bych poděkovala paní PhDr. Věře Brožové, Ph.D. za vedení práce a panu Marku Šindelkovi za pomoc s objasněním některých životopisných údajů.

ANOTACE

Bakalářská práce se zabývá soubory povídek *Zůstaňte s námi* a *Mapa Anny* spisovatele Marka Šindelky. Na základě dílčích analýz a interpretací, které na Šindelkovu povídkovou tvorbu pohlíží z hlediska žánrových specifik, vypravěče, postav, prostoru, kompozice, času, témat a motivů a textové geneze, se pokouší o formulaci příznačných rysů autorské poetiky Marka Šindelky a uvažuje o současné čtenářské recepci Šindelkových povídkových textů.

Klíčová slova: Marek Šindelka, příznačné rysy autorské poetiky, problémy počátku 21. století, individuální prožitek, čtenářská recepce

ANNOTATION

This bachelor thesis deals with the short story cycles *Zůstaňte s námi* and *Mapa Anny* written by Marek Šindelka. The thesis pursues to formulate the typical traits of Marek Šindelka's authorial poetics on the basis of partial analysis that explore the short stories of Šindelka from the viewpoint of genre specifics, narrator, characters, space, composition, time, themes and motifs and textual genesis. The thesis also reflects on reader's reception of Šindelka's short stories.

Keywords: Marek Šindelka, typical traits of authorial poetics, problems of the beginning of 21st century, individual experience, reader's reception

Obsah

ÚVOD.....	7
1. POHLED NA OSOBNOST MARKA ŠINDELKY	8
1.1 Životní dráha	8
1.2 Tvorba.....	8
2. POKUS O ŽÁNROVÉ VYMEZENÍ ŠINDELKOVÝCH PRÓZ.....	11
3. VYPRAVĚČ A FOKALIZACE.....	14
3.1 K teoretickému uchopení.....	14
3.2 Vypravěč v povídkách Marka Šindelky	16
3.2.1 Stupeň vnímatelnosti vypravěče	16
3.2.2 Extradiegetičnost/intradiegetičnost	18
3.2.3 Heterodiegetičnost/homodiegetičnost	19
3.2.4 Spolehlivost/nespolehlivost	20
3.3 Fokalizace v povídkách Marka Šindelky.....	22
4. POSTAVY	24
4.1 Způsob konstrukce postav	24
4.2 Způsob charakterizace postavy.....	26
4.3 Příznačné rysy Šindelkových postav – zastřešující charakteristika.....	31
5. PROSTOR A KOMPOZICE	32
5.1 K teoretickému uchopení.....	32
5.2 Povaha prostoru v povídkách Marka Šindelky.....	34
5.3 Prostorová perspektiva	35
5.4 Individualizace prostoru	37
5.5 Prostor jako nositel významu	39
5.6 Kompozice povídek a povídkových cyklů Marka Šindelky.....	41
6. ČAS	45

6.1 K teoretickému uchopení.....	45
6.2 Posilování narativní přítomnosti.....	46
6.3 Porušování chronologie	46
6.4 Trvání	49
6.5 Čas na rovině motivické a tematické.....	51
7. MOTIV A TÉMA.....	53
7.1 K teoretickému uchopení.....	53
7.2 Další návratné motivy a témata v povídkách Marka Šindelky.....	55
7.2.1 Tělo.....	55
7.2.2 Svět slov	57
7.2.3 Společenské hry – konflikt sociální.....	59
7.2.4 Zrcadlo – konflikt se sebou samým.....	61
7.2.5 Cesta	64
7.2.6 Pravidelnost a řád	66
7.2.7 Zvíře	67
8. GENEZE POVÍDKOVÝCH TEXTŮ MARKA ŠINDELKY	69
9. PŘÍZNAČNÉ RYSY AUTORSKÉ POETIKY MARKA ŠINDELKY	73
9.1 Ústřední smysl povídek Marka Šindelky	73
9.2 Autorský styl v povídkách Marka Šindelky	77
9.3 Úvahy o čtenářské recepci povídek Marka Šindelky	81
ZÁVĚR.....	83
SEZNAM POUŽITÝCH INFORMAČNÍCH ZDROJŮ	85

ÚVOD

V roce 2005 vstoupil na literární scénu pozoruhodný mladý autor, který okamžitě zaujal odborné kritické kruhy a následně si získal i stálou přízeň širšího okruhu čtenářů. Máme na mysli Marka Šindelku, který již za svou první vydanou básnickou sbírku získal v roce 2006 *Cenu Jiřího Ortena* a oceňován je i nadále (nominace na *Cenu Josefa Škvoreckého* v roce 2009, získání ceny *Magnesia Litera* v roce 2012). Přestože literární počátky Marka Šindelky byly básnické, vyzkoušel si již řadu jiných literárních žánrů: román, povídky, komiks.

My se zaměříme na Šindelkovu povídkovou tvorbu, která je charakteristická svou současnou tematikou: má potenciál vypovídat leccos o době, v níž žijeme. V textech z povídkových cyklů *Zůstaňte s námi* (2011) a *Mapa Anny* (2014) si budeme všimát příznačných prvků autorské poetiky Marka Šindelky a jejich podílu na výstavbě smyslu jednotlivých próz, popř. celých cyklů, popř. celého Šindelkova povídkového díla. Naším cílem je tedy na základě dílčích analýz a interpretací naznačit, jakými způsoby Šindelka dospívá ke svému poselství o prožitku dnešní doby, o jaké poselství vlastně jde a – v neposlední řadě – čím může Marek Šindelka oslovit současného čtenáře.

V práci se zabýváme také genezí obou cyklů, tj. zvláště časopisecky uveřejněnými staršími verzemi některých povídek posléze zařazených do sledovaných souborů, u nichž si všímáme odchylek od jejich konečného znění. Tento postup nám umožňuje poodhalit proces vzniku povídek včetně cizelování autorských postupů.

Text práce provázají odkazy na ohlasy Šindelkových próz v literárních recenzích a kritikách otištěných v prestižních českých denících (*Lidové noviny*, *Hospodářské noviny*, *Právo*) a kulturních časopisech (*Host*, *Tvar*, *A2*, *Souvislosti*). Tyto ohlasy mají napomáhat lepší představě čtenářské recepce. Jsme si také vědomi toho, že kritické reflexe v některých případech čtenářskou recepci ovlivňují.

1. POHLED NA OSOBNOST MARKA ŠINDELKY

1.1 Životní dráha

Marek Šindelka se narodil v „orwellovském“ roce 1984 v Poličce. O svém dětství řekl: „*Já na dětství nemám idylické vzpomínky, vždycky mi především přišlo něčím syrové. S bráchou jsme se od rána do večera potloukali někde v lese, pravidla jsme si určovali sami, stavěli jsme bunkry a líčili pasti, trápili zvířata a prali se – jako zhruba všichni malí kluci. Děti jsou bezprostřední v dobrém i ve zlém.*“ (M. Šindelka, 2012b, 24) Ve třech letech (brzy po smrti otce) se společně s matkou a mladším bratrem přestěhovali do Frýdku-Místku, později na Křivoklát a do Rakovníka. Díky matčině profesi (kastelánka) prožil velkou část dětství na hradech (Svojanov u Poličky, Křivoklát – zde bydlel také přímo v hradním komplexu). Studoval osmileté gymnázium postupně v Rakovníku, Příbrami a roku 2001 přestoupil na pražské gymnázium v Josefské ulici, kde také v roce 2004 maturoval. V Praze si začal plně vychutnávat kulturní život: „*Byla to úžasná doba, byl jsem pořád v rauši, pořád se něco dělo, promítání, výstavy, čtení. Měl jsem kolem sebe hlavně lidi z Hellichovky, střední výtvarné školy, samé fotografie, malíře a grafiky. Tam jsem postupně poznal tři kluky, se kterými jsem si hodně rozuměl, a začali jsme se scházet a číst si a vzájemně hodnotit svoje texty. Scházeli jsme se různě po bytech a byly to hrozně fajn večery, povídali jsme si o poetice, o tom, jak vnímat umění a tak podobně. Četli jsme si oblíbené autory a pak donekonečna rozebírali jejich texty. Pro mě to znamenalo hrozně moc, protože jsem si ujasnil, co chci dělat, jak psát.*“ (M. Šindelka, 2007, 5)

V roce 2007 Marek Šindelka zahájil studium kulturologie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a v roce 2012 jej úspěšně ukončil; obhájená diplomová práce nese název *Kultura a čas*. Od roku 2010 studuje také scenáristiku na FAMU.

Šindelka se příležitostně věnuje novinářské činnosti: psal pro kulturní rubriky časopisu *Respekt* (do r. 2012) a *Hospodářských novin* (do r. 2014).

1.2 Tvorba

Roku 2005 se tehdy jednadvacetiletému autorovi podařilo zaujmout první vydanou básnickou sbírkou *Strychnin a jiné básně* (Paseka, 2005), za kterou získal v roce 2006 *Cenu Jiřího Ortena*. Jeden z porotců, básník Petr Borkovec, o Šindelkově prvotině napsal: „*Tak tedy: sbírka Marka Šindelky je výborný krátký román i pozoruhodný pečovatelský deník; je autentická i generační; je dojemná, ale nebanalizuje; je stručná a čtivá; je ještě*

něco navíc; nepřehlédnete ji; je šik.“ (P. Borkovec, 2007, 7) Borkovec jako by předznamenával, jakým směrem (z hlediska žánru) se bude Šindelkova tvorba dále ubírat. Další vydanou knihou Marka Šindelky se stal totiž román *Chyba* (Pistorius & Olšanská), který byl v roce 2009 nominován na *Cenu Josefa Škvoreckého* a který roku 2011 vyšel také jako román komiksový (Lipník), jenž je však již dílem kolektivním: na scénáři ke komiksu se podílel Marek Šindelka společně s Vojtěchem Maškem a výtvarné zpracování zajistili Pure Beauty a Matěj Lipavský. Posledními knižně vydanými díly Marka Šindelky jsou dvě sbírky povídek: *Zůstaňte s námi* (2011, Odeon) a *Mapa Anny* (2014, Odeon). Sbíрка *Zůstaňte s námi* získala v roce 2012 cenu *Magnesia Litera* za prózu a sbírka *Mapa Anny* se v roce 2014 umístila na šestém místě v anketě *Lidových novin Kniha roku*. V současnosti Marek Šindelka sám působí jako porotce literárních soutěží: v letech 2013 a 2014 byl členem poroty *Ceny Jiřího Ortena*.

Díla mladého autora se již dočkala svých překladů: v roce 2012 byla v Amsterdamu vydána próza *Polaroid* (tj. poslední povídka z cyklu *Zůstaňte s námi*) a roku 2013 vyšel v Krakově komiksový román *Chyba*.

Marku Šindelkovi se podařilo zasáhnout širokou oblast umění. Jeho dominantním zájmem je samozřejmě činnost literární, svým vztahem ke komiksu se však dostává do kontaktu také s výtvarným uměním. Nejedná se jen o komiksový román *Chyba*; také tři povídky cyklu *Zůstaňte s námi* byly v roce 2014 převedeny do komiksové podoby ve spolupráci s ateliérem ilustrace UMPRUM.

Šindelkovi není cizí ani oblast hudby. Od dětství hrál na kytaru a věnoval se také hře na laptop v improvizální skupině *Naimina* (M. Šindelka, 2012c, 5).

Ohlasy na tvorbu Marka Šindelky jsou velmi rozmanité. Na jednu stranu se setkáváme s recenzemi ryze pozitivními, jiní recenzenti nešetří kritikou. Na tomto místě mají citace z ohlasů přispět k obrazu autora velmi svérázného a také, jak ukazují rozporné reakce, do určité míry problematického. S těmito charakteristikami se budeme v průběhu práce nadále vyrovnávat a nevyhneme se ani polemice s některými zde nabízenými ohlasy:

„Šindelka svůj básnický fundament neopustil, naopak jej ku prospěchu věci plně využil, a dokázal tak na malém prostoru (neboť většina jeho próz je nerozsáhlá) neokázale předvést smysl pro detail a mistrovství zkratky. Akcentována je popisná složka, takže některé příběhy mají reportážní punc, dynamizovaný větnými ekvivalenty a valícím se tokem vjemů či myšlenek, jindy se rozmáchne až k impresionistické vjemové komplexnosti.“ (V. Stanzel, 2012, 67) Recenzent upozorňuje na Šindelkův básnický

základ, který se projevuje i v kompozičním mistrovství, v široké škále vyjadřovacích prostředků.

„Zejména úvodní tři povídky (Jméno, Luk, Návrat) představují autora jako umělce, jenž je s to hledat vlastní cesty pro svůj projev. Pracuje v nich dovedně s náznakem, detailem i nenásilným morálním apelem a umí na malé ploše vytvořit prózy, které dovedou vnímavého čtenáře oslovit a zasáhnout. Škoda, že nasazenou úroveň není s to udržet i v závěrečných třech povídkách (Jaro, Zrcadlo, Polaroid), jež svou umělou dějovou konstruovaností působí spíše jako zajímavé hříčky než jako vážné umělecké činy.“ (A. Haman, 2012, 2) Recenze je o něco problematičtější: je zde oceňován autorův individuální styl, schopnost náznaku, avšak ne všem povídkám je přisuzována stejná závažnost.

„A v tom vidím zásadní problém: pro básníka je ostuda zneužívat rytmus k takovémuto lacinému ždímání emocí. Autor tak nezůstává ani u poezie, ani se zcela nepřesouvá k próze, ani nedosáhne prózy lyrizované. Jeho rytmus, nerost tolik ceněný a tak nesnadno dobývaný, trčí z jeho textů jako kost z otevřené zlomeniny.“ (O. Hanus, 2012, 2) Recenzent vyčítá Šindelkovi doslova zradu, které se dopustil na básnickém umění, když jeho prostředků neuměle (podle recenzenta) využil na poli prózy.

„Navzdory své literárně progresivní image ale Šindelka neplní nic jiného, než čemu dobře rozumějí konzumenti klipů, reklamožrouti, sledovači všemožné globálně instantní zábavy a všelijací internetoví vyjukanci. Sytější, sebevědomá, emotivnější, víc sexy, triková, s globálně vesmírně digitálním patosem a lehkou zasmušilostí sebelitostivého sentimentu – taková je čtenářská popkultura generace „Y“, těch, kteří mnohdy zápasí s funkční gramotností a literaturu potřebují chytrou a jako iPhone 6. Jinak si prostě tu šindelkománii vysvětlit nedovedu.“ (E. Klíčová, 2014, 84) Recenzentka naráží na Šindelkovu ústřední tematiku a konstatuje, že problémy, které autor ve svých povídkách předkládá, se vztahují i na samotnou jeho tvorbu.

2. POKUS O ŽÁNROVÉ VYMEZENÍ ŠINDELKOVÝCH PRÓZ

Pro základní orientaci v Šindelkových textech považujeme za užitečné seznámit se s nimi z hlediska žánrového. Prózy se hlásí (na svých obálkách) k žánru povídky, tedy k žánru, při jehož volbě se nevyhneme navazování na bohatou tradici. V této kapitole si všímáme toho, do jaké míry je Šindelka s touto tradicí, tj. s tradičními rysy povídky, v kontaktu a do jaké míry se od ní vzdaluje. Nezaměřujeme se však jen na izolované prózy, nýbrž si všímáme i jejich schopnosti cyklení.

Martin Pilař (2008) ve svém pokusu o modelovou charakteristiku moderního povídkového cyklu upozorňuje na jeho obvyklou sevřenost a na skutečnost, že úplné pochopení jednotlivých povídek je možné až po přečtení celku. Cykly povídek mohou být propojeny pomocí postav, rozpracováváním stejného tématu, způsobem vyprávění apod. (M. Pilař, 2008, 143).

Propojení skrze postavy, zdá se nám, upozorňuje na souvislost jednotlivých povídek nejvýrazněji. A právě takový postup volí Šindelka v souboru *Mapa Anny*. Onou spojující postavou, která se proplétá různými povídkami, je především postava Anny, avšak vícery výskyt v rámci cyklu se týká i dalších postav (Sylvie a Martin, Ondřej, Petr a Lenka atd.). Opakované setkání s postavami však patrně neslouží jen k lepší kohezi díla. Domníváme se, že má také upozorňovat na větší množství pohledů na skutečnost. K těmto úvahám se později ještě vrátíme, neboť vyžadují hlubší zamyšlení. Na začátku naší práce je pro nás podstatné si uvědomit, že autor měl při výběru a tvorbě povídek patrně stále před očima představu cyklu jako celku.

Větší sepětí cyklu se pozoruhodným způsobem odráží na zdánlivě volnější stavbě jednotlivých próz. Pokud si připomeneme invariantní rysy povídky, o kterých nalézáme poučení např. v *Encyklopedii literárních žánrů* (D. Mocná, J. Peterka a kol., 2004, 516), dospějeme ke zjištění, že řada povídek některé důležité rysy postrádá. Nejprve ony invariantní rysy připomeňme v bodech:

- intenzita uměleckého sdělování „[...] docilovaná za pomoci různých postupů, jako je kondenzace času a prostoru, technika náznaků a „bílých míst“, pečlivý výběr významuplných detailů“ (D. Mocná, J. Peterka a kol., 2004, 516)
- výřez z reality, tj. zaměření na jednu hlavní postavu a jednu ústřední situaci, která může nabýt povahy klíčového okamžiku lidské existence
- synekdochická výpověď, která čtenáře nutí k úvahám o smyslu

zobrazených náznaků

- v centru stojí událost, konec může působit jako otevřený
- silný tah k závěru
- závěr je místem náhlého prozření čtenáře
- sdružování do cyklů

(D. Mocná, J. Peterka a kol., 2008, 516n.)

Základní problém podle našeho názoru spočívá v tom, že u řady (možná většiny) Šindelkových povídek se dostáváme do svízelné situace, pokud máme stanovit ústřední událost. Tato obtíž je velmi patrná například v povídce *Reality*, která představuje zběsilou cestu různými prostory a dobami. O události zde není nouze, avšak která je ta centrální? Podobné nesnáze vyvstávají při stejné otázce během čtení prózy *Mapa Anny*. Próza se vyznačuje několikageneračním záběrem, který má tedy k výřezu z reality velmi daleko a mohl by být dostatečným materiálem pro román. U obou povídek nalézáme něco společného: namísto ústřední události, jako by zde byl nějaký ústřední problém. Není, pravda, žádným objevem, že se povídka zabývá nějakým problémem, v tradiční povídce však jako by se ona úvaha nacházela někde nad rovinou jejích událostí a bylo jen na čtenáři, jak velkou část dokáže uchopit a „stáhnout dolů“. Některé Šindelkovy prózy umisťují problém hned na počátek povídky a na celé ploše jej rozpracovávají, tj. podobně jako pracuje tzv. *problémové drama*, které definuje Pavel Janoušek (1989, 71). Mohli bychom tedy hovořit o jakési „problémové povídce“, která by však byla (stejně jako problémové drama) jedním z projevů modernizace literatury. Jelikož zobrazený problém je často velmi obtížné vyřešit, není divu, že i požadavky tíhnutí k závěru a závěrečného prozření bývají často nenaplněny, nebo jsou méně nápadné. Skutečnost, že v centru pozornosti nestojí událost, ale problém, také umožňuje, jak je patrné v obou zmiňovaných povídkách, větší časový i prostorový záběr.

Vzhledem k tomuto nerespektování základních žánrových rysů se nabízí otázka, zda máme ještě vůbec před sebou povídky. Možná že se právě tímto způsobem ptají recenzenti, když se jim povídky Marka Šindelky zdají nepovedené, špatně vystavěné nebo příliš doslovné (např. O. Hanus, 2012).

Starší cyklus *Zůstaňte s námi* se na své obálce představuje jako soubor povídek a novel. Novela se, jak praví *Encyklopedie literárních žánrů*, liší od povídky především větší sevřeností a dramaticky vystupňovaným dějem (D. Mocná, J. Peterka a

kol., 2004, 417). V souboru *Zůstaňte s námi* skutečně nalézáme prózy, které jsou oproti ostatním více orientované na děj, avšak stále se nám zdá, že svou povahou mají blíže k povídce, neboť děj nebývá příliš dramaticky vystupňovaný a pořád zde nalézáme řadu popisných a úvahových odboček. Mezi takovéto dějovější povídky řadíme především titulní prózu *Zůstaňte s námi* a závěrečnou povídku *Polaroid*. Za klasičtější příklady povídky považujeme např. prózy *Luk* nebo *Návrat*, v jejichž centru je také bez obtíží možné nalézt nějakou událost. I ve starším cyklu však nalézáme prózy, které jako by se orientovaly spíše na samotný problém, přestože identifikace nějaké ústřední události zde bývá, na rozdíl od mladšího cyklu, přece jen snadnější (*Jméno*, *Zrcadlo*, ...).

Povídka, která se z tohoto hlediska jeví jako přechodová mezi starším a novějším cyklem, nese název *Jaro 1*). Příčinou problému zde sice je určitá drobná událost, avšak ta je vzápětí problémem úplně překryta. Rozvedení tohoto problému zde vzhledem k „zanedbatelnosti“ události působí velmi neúměrně, což patrně znepokojuje i některé recenzenty. Uveďme příklad recenze, která s výjimkou povídky *Jaro* hodnotí Šindelkův cyklus pozitivně: „*Balastu, jako v povídce Jaro, zde najdeme minimum. [...] Kecy v kleci. Cítili jste ve dvanácti tíhu jara? Ještě nepravděpodobnější je, že by někoho takhle totálně rozhodilo, že cosi rozšlápnul. Snad kromě buddhistických mnichů.*“ (M. Šanda, 2012, 6)

Povídky z cyklu *Zůstaňte s námi* nejsou protkány společnými postavami. Je sice žádoucí chápat je s přihlédnutím k celému cyklu, avšak oproti novějšímu cyklu se nám texty zdají být výrazně samostatnější; mimochodem se v nich také více projevují invariantní rysy povídky, a to zejména výraznější směřování k závěru a závěrečné prozření (i když toto prozření může třeba spočívat v poznání bludného kruhu, jak je tomu mj. v povídce *Návrat*).

Dalším důležitým aspektem, který výrazným způsobem ovlivňuje podobu próz z obou cyklů, je tíhnutí k lyričnosti, tj. i k subjektivizaci. To se projevuje zejména v popisných a reflexivních partiích a z některých textů činí téměř lyrizované prózy (*Dukla*, *Darkov*, *Salm*, částečně také *Jaro 1*), *Jaro 2*)), v jiných textech jde spíše o ozvlášťující pasáže (začátek *Jména*). O tomto příznačném rysu povídek více pojednáváme v závěrečné kapitole ve spojitosti s obrazností textů.

Přestože budeme v dalších kapitolách pro zjednodušení hovořit pouze o „povídkách“, mějme stále na paměti zjištění, že Šindelkovy prózy jsou velmi rozmanité a snad právě díky této své rozmanitosti mohou akcentovat problémy z různých hledisek.

¹ Recenzent cituje z povídky líčení Pět'ova studu.

3. VYPRAVĚČ A FOKALIZACE

3.1 K teoretickému uchopení

V této kapitole budeme sledovat, jak texty pracují s kategorií vypravěče a jaké významy může tento způsob práce rozehrávat. Při naší analýze vypravěče se opíráme o tradiční terminologii, kterou připomíná např. Shlomith Rimmon-Kenanová ve své studii *Poetika vyprávění* (2001). Vypravěče zde klasifikuje podle čtyř kritérií, která zde uvádíme v bodech:

- podle narativní roviny (vypravěč extradiegetický vs. intradiegetický, příp. hypodiegetický, hypohypodiegetický atd.)
- podle rozsahu účasti v příběhu (heterodiegetický vs. homodiegetický vypravěč)
- podle stupně vnímatelnosti (skrytost vs. odkrytost)
- podle spolehlivosti (spolehlivý vs. nespolehlivý vypravěč)

(S. Rimmon-Kenanová, 2001, 101n.)

Extradiegetický vypravěč je „*nadřazen příběhu*“ (S. Rimmon-Kenanová, 2001, 101) v tom smyslu, že je původcem výchozí vyprávěcí roviny. Intradiegetický vypravěč „*je postavou v první rovině vyprávění a je původcem druhé roviny vyprávění*“ (T. Kubíček, J. Hrabal, P. A. Bílek, 2013, 134). Hypodiegetický vypravěč by byl případně postavou v druhé rovině vyprávění a byl by původcem třetí roviny vyprávění atd.

Heterodiegetický vypravěč je ten, který se vyprávěného příběhu neúčastní, na rozdíl od homodiegetického vypravěče, který je do událostí příběhu zapojen. Do této kategorie by spadal i vypravěč *autodiegetický*, který je, jak říká Genette, součástí narativů „*où le narrateur est le héros de son récit*“² (G. Genette, 1972, 253)

V souvislosti se skrytostí/odkrytostí vypravěče připomíná Rimmon-Kenanová Chatmanovu stupnici podle stoupajícího stupně vnímatelnosti vypravěče:

- popis místa děje;
- identifikace postav (na začátku textu);

² Kde je vypravěč hrdinou svého vyprávění.

- časové shrnutí – vypravěč „je přesvědčen“³, že o něčem „*je nutno vyprávět detailně*“, jiné „*je možno přejít s větší stručností*“ (S. Rimmon-Kenanová, 2001, 105);
- definice postavy (tj. její charakterizace), přičemž: „*Takováto definice má větší váhu, je-li předložena extradiegetickým vypravěčem, než kdyby pocházela od vypravěče intradiegetického.*“ (S. Rimmon-Kenanová, 2001, 105);
- informace o tom, co si postavy nemyslely či co neřekly;
- komentář v podobě interpretace, soudu či zobecnění

(S. Rimmon-Kenanová, 2001, 104n.)

Při analýze a interpretaci povídek Marka Šindelky uvažujeme i o kritériu spolehlivosti vypravěče. „*Spolehlivý vypravěč je ten, jehož vyprávění příběhu a komentáře k němu má čtenář považovat za autoritativní sdělení fikční pravdy. Nespolehlivý vypravěč je naopak ten, o jehož vyprávění příběhu a/nebo komentářích k němu má čtenář důvod pochybovat.*“ (S. Rimmon-Kenanová, 2001, 107) Rimmon-Kenanová dále uvádí hlavní zdroje nespolehlivosti vypravěče, kterými jsou jeho omezené vědomosti, osobní angažovanost a problematické schéma hodnot (S. Rimmon-Kenanová, 2001, 107) Problémem však je, že první dvě kritéria jsou prakticky nevyhnutelná v případě osobních vypravěčů. Tomáš Kubíček (2007) sice na příkladech literárních textů dokazuje, že subjektivní vypravěči nám buď v důsledku své zainteresovanosti do fikčního světa, nebo v důsledku toho, jak jsou charakterizováni, nemohou sdělovat všechny podstatné informace, avšak pokládá si otázku: „*Kdybychom každého osobního vypravěče označili za nespolehlivého, jaký význam by pak pro nás kategorie nespolehlivosti, ale i kategorie spolehlivosti měla?*“ (T. Kubíček, 2007, 122) O nespolehlivosti podle Kubíčka máme uvažovat tehdy, když „*vypravěč vědomě podává nesprávné nebo nedostatečné informace o příběhu, aby tím úmyslně zkreslil jeho vyznění*“ (T. Kubíček, 2007, 123). Pokud se vypravěči nedopouštějí zámlk úmyslně a s výjimkou těchto míst je možné považovat jejich vyprávění za spolehlivé, hovoří Kubíček o částečné spolehlivosti (T. Kubíček, 2007, 135). Zdůrazňuje tedy, že nespolehlivost nemá být v první řadě spojována se subjektivizací vyprávění, ale má cenu o ní uvažovat, pokud ji chápeme jako významovou strategii.

³ Nezapomínejme na jeho fikční povahu.

3.2 Vypravěč v povídkách Marka Šindelky

3.2.1 Stupeň vnímatelnosti vypravěče

V Šindelkových povídkových souborech se setkáváme s texty, v nichž vystupuje vypravěč do popředí velmi výrazným způsobem. Vysokého stupně perceptibility dosahují autodiegetičtí vypravěči, tj. např. vypravěči v povídkách *Zůstaňte s námi*, *Zrcadlo*, *Představení začíná* či *Reality*. Prostředkem, kterým na sebe obzvláště upozorňují, jsou v jejich případech především časté komentáře: „Člověk je jediný ohrožený druh na téhle planetě. Trne o svůj osud. Jakmile útlocitný pastýř *Homo sapiens* vyklidí pole, všem těm slastně nevědomým biotopům to bude úplně fuk, les si jistě neposteskne, že už v něm nepochoduje vyšší primát s flintou a nehlídá stav zvěře.“ (M. Šindelka, 2014, 39) Vypravěč nás zde seznamuje se svým názorem na současné postavení lidstva ve světě, které je v rozporu s tradiční představou o člověku jako o „pánu tvorstva“. Podobné komentáře, které se však týkají nejrozličnějších aktuálních problémů, tvoří jádro povídky *Reality*, ze které jsme citovali, a výrazně tak v této próze zatlačují do pozadí dějovou složku.

Stejně významnou úlohu hrají vypravěčovy komentáře v povídce *Představení začíná*; i v dalších povídkách s osobními vypravěči si všímáme výrazného sklonu ke komentování různých situací: „Vešla do kupé, a přestože všude kolem byla volná sedadla, ukázala rukou na kabelku na sedadle a požádala starší ženu u okýnka, aby jí místo vedle sebe uvolnila. Stála uprostřed vlaku a se zvláštní nervozitou, ve které bylo cosi agresivního, ukazovala na sedadlo a dožadovala se nejsměšnějšího ze všech práv – práva cestujícího v dopravním prostředku. K čemu to všechno bylo? Jisté je, že žádost na sebe okamžitě strhla pozornost. Náhle mezi nás – jediné tři cestující – vpadlo téměř hmatatelné dusno.“ (M. Šindelka, 2014, 56) Osobní vypravěč povídky *Štafeta* zde interpretuje pozoruhodný příchod nové cestující do kupé. Obdobným způsobem postupuje v celé povídce a zdánlivě každodenní příhoda tak získává fatální význam: „Jede se dál, za sklem se vlní krajina a ten nepatrný stín se zvedne z matčiny tváře, smrští se pohybem medúzy a odpluje pryč. Ale přesto, až pak večer bude uklízet nádobí do polic, zjistí, že jedna ze sklenic v kredenci – ta úplně vzadu, ta, co ji nikdy nepoužívají – je prasklá. A navždy už zůstane. Tam někde se usídlil stesk.“⁴ (M. Šindelka, 2014, 61) Osobní vypravěč zde

⁴ Podtrženo J. S.

vyvozuje závěry o budoucnosti, kterou však z důvodu své subjektivity patrně nemůže „znát“.⁵

S nejrůznějšími komentáři se setkáváme i u vypravěčů heterodiegetických: „*Důvodem Petrova chorobného žárlení byla vlastnost, kterou si Lenka nikdy neuvědomila. Lenka velmi přirozeně a velmi intenzivně přitahovala muže. Byl to narkotický flirt vymykající se jakékoliv vědomé kontrole. Hrála v tom roli její tělesnost – ona fyzická inteligence, která se vynořovala v nečekaných chvílích a působila provokativně.*“ (M. Šindelka, 2014, 113) Jedná se o velmi příznačnou ukázkou pro „partnerské“ povídky (povídky, které se týkají partnerských vztahů) Marka Šindelky, ve kterých vypravěč velmi důkladně a s nádechem psychologičnosti analyzuje příčinu problému. Právě touto psychologickou analytičností nás upomíná na vypravěče kunderovského.

Komentáře heterodiegetického vypravěče mají v povídce *Růst krystalu* i anticipační charakter: „*Petr se bude celé roky probouzet bez Lenky (správně, J. S.) a jako by mu amputovali končetinu, bude jej prázdnota svrbět.*“ (M. Šindelka, 2014, 125) Vypravěč zde tedy vypráví příběh, jako by jej „znal“, což je například pro Jiřího Hrabala (2011) příznačným atributem v *ě d o u c í h o* vypravěče (J. Hrabal, 2011, 174n.).

Všimněme si, že komentáře vypravěčů se v Šindelkových povídkách často dotýkají klíčových problémů, které při čtení textů vyvstanou. Například v povídce *Jméno*, která se zabývá rozpadem paměti, se setkáváme s touto zobecňující interpretací pohledu na mraveniště: „*Mraveniště osahává prostor zahrady. Myslící, neustále se přeskupující bytost tvořená statisíci a miliony molekul jednotlivých mravenců, uprostřed níž žhne a pulzuje obrovská mléčně bílá královna. Na co tohle měňavé zvíře sáhne, to se rozpadne, rozloží, zmizí beze stopy.*“ (M. Šindelka, 2011, 5n.) Pocit klíčového odhalení je umocněn, když se postupně dozvídáme, že mravenci lezou po celé zahradě, ve které sedí starý Josef. Těsně před závěrem povídky, tj. dříve než Josef svůj symbolický zápas s rozkladem prozatím vyhrává, dokonce lezou přímo po Josefovi.

Domníváme se však, že k postižení stupně perceptibility vypravěče v povídkách Marka Šindelky není dostačující Chatmanova stupnice, neboť vypravěči zde vystupují do popředí také dalšími prostředky. Máme zde na mysli především kontaktní věty, které jsou příznačné především pro autodiegetické vypravěče a které vzbuzují nejvíce pozornosti v próze *Představení začíná*: „*Před očima mi začnou praskat černobílá zrnka, zrnění – znáte zrnění? Je to jak ve staré televizi: takové to šero, co se hemží mezi programy, tohle je*

⁵ Nezapomínejme na fiktivní povahu textů.

stejně, jako by tělo naladilo špatný kanál, musí to být něco v nervech, špatná cesta, praskot, cítíte to v nose, takový elektrický smrad, jiskry v mozku, tma, začal mi brnět spodní ret, pak celá levá půlka tváře, šlehá to do rukou, do bříšek, začaly mi fosforeskovat otisky prstů. Cítíte to taky? Rozumíte mi?“⁶ (M. Šindelka, 2014, 5) Osobní vypravěč, který zde zažívá nepříjemné chvíle trémy, jež naplňují poslední okamžiky před zahájením vysílání, se tu přímo dožaduje naší pozornosti, neboť patrně potřebuje mít pocit, že v oné nezáviděníhodné situaci není sám. Spoluúčasti čtenáře zde dosahuje jednak díky podtrženým kontaktním výrazům, jednak díky detailnímu a názornému popisu příznaků trémy.

Minimálně dvě povídky, které jsou shodně součástí povídkového cyklu *Mapa Anny*, v nás vzbuzují otázku, kdo je jejich vypravěčem. V povídce *Dukla, Darkov, Salm* je nám sice jasné (pokud jsme pečlivě četli předchozí povídku s názvem *Mapa Anny*), že jsou zde připomínány zážitky horníka, Annina dědečka. Ptáme se však, zda tu mluví horník sám k sobě, nebo je zde přítomen ještě nějaký jiný subjekt. Pocit nejistoty je navíc vystupňován tím, že zhruba v polovině povídky dochází ke změně gramatické osoby ze třetí na druhou: „*Prach mu padal na tvář jako inverzní sníh, dole je všechno špatně, všechno je negativ, jestli tam někde schoulený v masivu spí d'ábel, je zaručeně celý čistý, hebký jak dítě. // Podívej se na sebe,*⁷ *na ty druhé kolem, všechny už vás to mění, všechny vás to porůstá, jen oči ještě mají pravou barvu, co jste zač?*“ (M. Šindelka, 2014, 89) Celou povídku tak díky tomuto prostředku obestírá zvláštní tajemství. Stejně tak si klademe otázku, kdo je vypravěčem, v samotné povídce *Mapa Anny*, která je psána ve druhé gramatické osobě, již se subjekt vyprávění obrací právě k Anně. Vypravěč však takto nesměruje pozornost jen k objektu své charakteristiky, ale také sám k sobě. Ptáme se, zda je oním vypravěčem Annin přítel, který je architektem (povídka končí rozchodem Anny a architekta), nebo je vypravěč totožný s vypravěčem povídky *Reality*, který o sobě říká, že je spisovatelem. Bylo by zbytečné pokoušet se zde o rozřešení, neboť pozoruhodnost a originalita povídky spočívá do určité míry právě v této naší nejistotě.

3.2.2 Extradiegetičnost/intradiegetičnost

Marek Šindelka příliš nepracuje s vloženými příběhy, což je vzhledem ke skromnějšímu prostoru, který nabízí povídkový žánr, pochopitelné. Jediným výraznějším intradiegetickým vypravěčem, který nám podává nějaký ucelený příběh a kterého bychom

⁶ Podtrženo J. S.

⁷ Grafická úprava J. S.

mohli dále charakterizovat, je podle našeho názoru postava sousedky z povídky *Zrcadlo*. Sousedka vypráví tragický příběh ruského kulturisty. Je zároveň subjektem, který obestírá určité tajemství. Je nám záhadou, jak je možné, že se do takové míry vyzná ve fotografově bytě (pravděpodobně má od něho i klíče) i v jeho umělecké tvorbě. Dokonce uvažujeme o tom, zda tento neznámý fotograf není jen smyšlený a skutečnou původkyní fotografií není ona sama. Tento pocit je navíc umocněn nastalou situací, kdy sousedka v rozhovoru s osobním vypravěčem (novinářem) odpovídá namísto fotografa.

3.2.3 Heterodiegetičnost/homodiegetičnost

Homodiegetičtí vypravěči mají v povídkách Marka Šindelky nezanedbatelné postavení. Jedná se zpravidla o vypravěče autodiegetické, tj. takové, kteří sami vypovídají o svých zážitcích. Setkáváme se s nimi v povídkách: *Zůstaňte s námi*, *Zrcadlo*, *Představení začíná*, *Reality* a *Štafeta*. Už jsme upozornili na rozpaky, které v nás vzbuzují vypravěči povídek *Dukla*, *Darkov*, *Salm* a *Mapa Anny*. Charakteristika vypravěče tu závisí na naší interpretaci. Pokud si jako vypravěče povídky *Mapa Anny* představujeme postavu architekta (napovídala by tomu skutečnost, že povídka končí v momentu, kdy se Anna s architektem rozchází – architekt už tedy nemá informace o dalších Anniných osudech), musíme vypravěče povídky klasifikovat jako homodiegetického; jestliže si však jako vypravěče představujeme například vypravěče-postavu spisovatele z povídky *Reality* (pro tento výběr by svědčila forma povídky – promluvy ve 2. osobě k fikční adresátce Anně jsou již v povídce *Reality* hojně využity), hodnotíme vypravěče jako heterodiegetického, neboť postava spisovatele již v *Mapě Anny* nevystupuje. Změnu gramatické osoby v povídce *Dukla*, *Darkov*, *Salm* si můžeme také vyložit dvojím způsobem: buď touto změnou heterodiegetický vypravěč jakoby promlouvá k hlavní postavě, nebo zde heterodiegetického vypravěče z úvodu střídá vypravěč jiný, a to homodiegetický, ba dokonce autodiegetický, který hovoří sám k sobě. Jak jsme již uvedli, naším cílem zde není otázku jednomyslně rozřešit, ale spíše poukázat na víceznačnost a pozoruhodnost (a možná i na nutné meze tradičních kritérií posuzování vypravěče).

Zajímavým rysem autodiegetických vypravěčů je mimo jiné také skutečnost, že se nedozvídáme jejich jména, přestože postavy v jejich okolí jsou často pojmenované. Tohoto rozporu si všímáme zejména v povídce *Zůstaňte s námi*, kde se setkáváme i se zajímavým paradoxem, když sám osobní vypravěč (který se však chce podělit o poznatky, které mu dříve sdělil antropolog Paul) říká, že to, co nemá jméno, nemůže existovat: „,[...] Neviděj je, protože si ty barvy nepojmenovali. Takže nic neznamenal. Pro ně. V jejich světě.

Rozumíš. Když bába říká houstky, tak pořád myslí skoro to samý co ty. Kdyby řekla karburátor, mohlo to bejt daleko komplikovanější. Nebo by nemusela (trochu škytnu)... říct vůbec NIC! No a co nemá jméno, to není. To nás naučil tady Andrejčín milenec.““ (M. Šindelka, 2011, 78n.)

3.2.4 Spolehlivost/nespolehlivost

Domníváme se, že v případě Šindelkových povídek nemůžeme hovořit o „nespolehlivosti“ jako významové strategii, neboť zde nenalézáme vypravěče, který by se záměrně – podáváním falešných informací – snažil zkreslit vyznění díla. Vypravěč povídky *Představení začíná* má k „nespolehlivosti“ sice blízko, my však i v jeho případě dáváme přednost Kubičkově termínu „částečná spolehlivost“. Vypravěč jmenované povídky jako by se snažil dát všemožně najevo svou „vědoucnost“, jako „vědouceho“ jej však nevnímáme. Nejprve odcitujme několik pasáží, které nás nutí o „nespolehlivosti“ či „částečné spolehlivosti“ uvažovat: *„Jakási šatna, maskérna, takové to zrcadlo, znáte to, s žárovkama dokola, kecám, žárovky tu nejsou, naštěstí, jenom ne světlo.“* (M. Šindelka, 2014, 5) *„Před sto miliardami let vznikl bůh, pak stvořil svět a tak dál, to je všechno vědecky dokázané.“* (M. Šindelka, 2014, 6) *„Nevím, jak jste vzdělaní v biologii – já dost, čtu National Geographic [...] Jako každý inteligentní člověk mám sklony k neurotismu, hypochondrii a jiným preciznostem. [...] Já jsem člověk systematicky vzdělaný v biologii, a je dokázáno a experimentálně potvrzeno vědci z univerzity v Mukačevu, že v jediném člověku je tolik nervů, že kdyby se natáhly za sebou, tak by ten špagát dvaapůlkrát obtočil zeměkouli.“* (M. Šindelka, 2014, 7) V textu podtrháváme části promluvy, kde vypravěč hodnotí sám sebe jako „inteligentního“ či „systematicky vzdělaného v biologii“ – takovému superlativnímu sebehodnocení máme tendenci nevěřit jak v běžném životě (kterým však v případě fikčního světa argumentovat nemůžeme), tak při čtení Šindelkova textu (vypravěč se – jak dokumentují úryvky – rozhodně jako vzdělanec nevyjadřuje, odborné biologické termíny neužívá). Dále podtrháváme pasáže textu, které si patrně odporují, tj. např. vědecký důkaz existence boha⁸ či údajně uskutečněný experiment s obtáčením lidských nervů kolem zeměkoule (domníváme se, že v tomto ohledu platí i ve fikčním světě povídky stejné zákonitosti jako ve světě nám známém, neboť fikční svět vykazuje se světem aktuálním mnohé podobnosti). Přese všechny náznaky „nespolehlivosti“ nemáme však podle našeho názoru důvod nevěřit, že vypravěč podává

⁸ Přestože filosofické důkazy boží existence známe.

klíčové události podle pravdy: věříme, že je bavičem, že se s ním seznamujeme pár okamžiků před televizním vstupem, věříme, že cítí trému (kterou mimochodem ony zmatené a „nespolehlivé“ výpovědi zejména pomáhají ilustrovat). Zmíněné okamžiky, kdy jsme na rozpacích se svou důvěrou, vyplývají, zdá se nám, výhradně z vypravěčovy subjektivity, nikoliv ze snahy mystifikovat čtenáře. Právě proto se přikláníme k „částečné spolehlivosti“. „Částečná spolehlivost“ podle našeho názoru postihuje všechny další autodiegetické vypravěče, i když v povídce *Představení začíná* pracuje Šindelka s kategorií spolehlivosti možná nejvíce.

Momenty „nespolehlivosti“ je ne vždy možné dokázat na základě textu. Například v povídce *Zrcadlo* se nám opět vybavují zkušenosti z nám známého světa. Vypravěč tu pozoruje sám sebe ve spánku, o svém spánku uvažuje a vedlejším postavám později přiřazuje vlastnosti na základě poznání, kterého ve spánku dosáhl: „*Spím lačně a hltavě. Můj mozek se pase na nesmyslech snu. [...] Žijeme příliš rozumně, příliš definovaně, svět je nesnesitelně srozumitelný, naše sny jsou proto čím dál šílenější, roztržitější, plné temných nesmyslů, zvířecí špíny. A tak se v mojí hlavě začne odehrávat cosi temného a animálního, biologického, instinkty, poškození, smrt. Ale pak se najednou všechno uklidní a já letím, můžu létat, nádhera, cítím se dutý a lehký, opisuju kruh nad dvorem, nad střechami, po spirále padám [...]*“ (M. Šindelka, 2011, 104) „*[...] ve výtahu potkám holku, a přestože je stejně jako já oblečená, vím, jak vypadá nahá, viděl jsem to ve snu, znám pihu pod její klíční kostí [...]*“ (M. Šindelka, 2011, 106). Text nám zde nenabízí informace, které by umožnily usvědčit vypravěče z „nespolehlivosti“ (nikde například nenacházíme zmínku o tom, že dívka ve skutečnosti pihu pod klíční kostí nemá). Záleží tedy na nás, zda přijmeme možnost, že subjekt pozoruje a hodnotí sám sebe i ve stavu, který dle našich zkušeností ze světa skutečnosti vědomé sebepozorování a sebehodnocení znemožňuje. Pokud tuto možnost nepřijmeme, můžeme se spokojit s představou, že subjekt pozoruje svůj spánek z časového odstupu (své sny však podle našeho názoru popisuje velmi bezprostředně), připomeňme však, že povídka *Zrcadlo* tematizuje mj. i sebepozorování a sebehodnocení probíhající simultánně s konáním.

Drobný usvědčující důkaz naopak nacházíme v povídce *Zůstaňte s námi*. V následující pasáži si všímáme, že vypravěč nám některé okolnosti schválně zamlčuje: „*A já? Moc toho není... Typický mladý muž mezi třiceti a...*⁹ *Je mi třicet čtyři let.* (M. Šindelka, 2011, 48). Dopouští se tu malého podvodu, když nám nesděljuje horní hranici své

⁹ Podtrženo J. S.

věkové kategorie. V některých povídkách nás také k myšlence na „nespolehlivost“ přivádějí výroky jiných postav. Tak je tomu v povídce *Reality*: „Žena protestuje, že si vymýšlím, a já musím pracně přísahat a dokazovat, že je to všechno pravda [...]“ (M. Šindelka, 2014, 23), ani to však nelze považovat za usvědčující důkaz nespolehlivosti.

Pokud bychom po takových jednoznačných důkazech pátrali, moc úspěšní bychom nebyli, trváme tedy na tvrzení, že Šindelka pracuje jen s „částečnou spolehlivostí“, nikoli „nespolehlivostí“, protože fikční pravda není podáním vypravěčů překroucena, nýbrž jen na některých místech nepatrně zastřena jejich subjektivním pohledem.

3.3 Fokalizace v povídkách Marka Šindelky

„Půl hodiny leží a dělá, že spí, pak vstane, obuje si boty, uraženě tahá za tkaničky a všelijak je šněruje, Lenka koutkem oka vidí ty jeho připitomělé kličky, nikdy mu to moc nešlo, má na to systém, ale systém dost špatný, nějaký nesmyslný appendix z dětství, váže ty kličky úplně blbě [...]“ (M. Šindelka, 2011, 44n.) Na vybraném úryvku z povídky *Společenské hry* si všímáme, že podání událostí je zde velmi výrazně zabarveno subjektivním pohledem postavy. V případech, kdy se příběh „projevuje v textu skrze jakési ‚prisma‘, ‚perspektivu‘, ‚úhel pohledu‘, jenž je verbalizován vypravěčem, i když nejde nutně o jeho vlastní úhel pohledu“, hovoří (např.) Rimmon-Kenanová o f o k a l i z a c i (S. Rimmon-Kenanová, 2001, 78). Podstatné je, že Rimmon-Kenanová v takových případech nemluví o nepřítomnosti vypravěče, neboť focalizace a vyprávění jsou pro ni odlišnými činnostmi (S. Rimmon-Kenanová, 2001, 80). O situaci, která mj. nastává také ve výše uvedeném úryvku, říká: „V případě tzv. ‚centra vědomí ve třetí osobě‘ [...] je toto centrum vědomí (či ‚reflektor‘) focalizátorem, zatímco uživatel třetí osoby je vypravěčem.“ (S. Rimmon-Kenanová, 2001, 80) S podobnými pasážemi se v povídkách Marka Šindelky setkáváme velmi často a opět zde plní důležitou funkci. Ty nejpodstatnější informace o postavách se totiž daleko častěji než např. prostřednictvím přímé řeči dozvídáme prostřednictvím vnitřních monologů nebo právě prostřednictvím focalizovaných promluv. Z úryvku, kterým jsme do tohoto oddílu vstoupili, je patrné, že Lenka si během svého mileneckého soužití s Filipem vytvořila téměř „alergickou reakci“ na některé Filipovy návyky. Podobně je tomu i v dalších „partnerských“ povídkách, např. v povídce *Ulita*: „Sylvie unaveně zvedla hlavu. Martin se vztekal, ale vztekal se úplně špatně. Nešlo mu to. Vypadal jako koťátko.“ (M. Šindelka, 2014, 15), kdy se na Martinův vztek díváme očima Sylvie.

Důležitou a často charakterizační roli hrají však fokalizované úseky i v povídkách, které se v první řadě nezabývají partnerskými vztahy – např. v povídce *Polaroid*: „[...] a jakmile se holky dost **vyžvanily** a odebraly se znovu k vodě, zaklapl knihu, posadil se a pocítil v sobě silné nutkání něco provést, někomu se pomstít, ale protože mu ten samotný pocit připadal tak **neuvěřitelně idiotský**, začal se mstít sám sobě a pokusil se říznout do prstu o stéblo trávy [...]“¹⁰ (M. Šindelka, 2011, 131) V úryvku vystupují do popředí především ty aspekty fokalizace, které Rimmon-Kenanová nazývá *ideologickými* a *psychologickými* (S. Rimmon-Kenanová, 2001, 86n.). Volba vyznačených jazykových prostředků je zřetelně ovlivněna hodnotovým systémem a aktuálním naladěním hlavní postavy.¹¹ Prostřednictvím podobných úseků, které nám přibližují Petrův (neboť tak se hlavní postava jmenuje) pohled na svět, si postupně vytváříme představu o jeho povahových rysech, také o jeho věčné znuděnosti, která je příčinou i zjevné cyničnosti ve výše uvedené ukázce.

K fokalizovaným úsekům se v dalších kapitolách ještě vrátíme, neboť Rimmon-Kenanová uvádí jako další aspekt fokalizace také aspekt vnímání, který se týká především času a prostoru (S. Rimmon-Kenanová, 2001, 84n.).

Zobecníme-li výše uvedené poznatky, dospějeme k zjištění, že Marek Šindelka nechává ve velké míře vystupovat do popředí individualitu v prózách přítomných subjektů. Vypravěči vystupují do popředí především prostřednictvím svých komentářů a také postavy podávají ve fokalizovaných pasážích svůj subjektivní náhled na problémy fikčního světa. Výsledkem je do značné míry subjektivní zabarvení textů.

Na vypravěčích, ale i fokálních postavách nás upoutává ještě další rys, a to jejich příznačné kritické pozorovatelství. Na vybraných úryvcích jsme si mohli povšimnout, jak subjekty fikčního světa pozorují a hodnotí postavy ze svého okolí či dobově příznačné problémy. Rysy pozorovatelství a kritického hodnocení zasahují prózy na více rovinách, proto na ně při našich rozborech ještě narazíme.

¹⁰ Zvýrazněno J. S.

¹¹ Jiří Hrabal se ve své studii *Fokalizace* (2011) pokouší o identifikaci fokalizované pasáže právě na základě jazykových signálů.

4. POSTAVY

4.1 Způsob konstrukce postav

„Andrea seděla u okna v kavárně, bylo pozdě odpoledne, konec pracovní směny, slabý letní vítr hýbal stromem, ale zvuk slyšet nebylo. Lehká otupělost. Matěj celý udýchaný vešel dovnitř. Políbili se.“ (M. Šindelka, 2014, 45) Takový je začátek povídky *Kopie* z novějšího Šindelkova povídkového cyklu *Mapa Anny*. Hned první věty povídky nás nechávají pohlížet na postavy, o nichž téměř nic nevíme: nevíme, jak jsou staré, jakou mají minulost, jaké je jejich zaměstnání apod. Z citovaného úryvku dokážeme vydedukovat nanejvýš to, že se jedná (minimálně v případě Andrey) o postavy pracující a že jsou vůči sobě patrně v partnerském vztahu. Kvůli tomu, že nám autor na počátku povídky nenabídne žádnou širší charakteristiku hlavních protagonistů, je pomyslná „nádoba“, kterou v tomto okamžiku držíme v ruce, téměř prázdná – její tvar určuje pouze jméno.

Jméno hraje v Šindelkových povídkách klíčovou roli (o významu *Jména* svědčí i to, že vstupuje do názvu první povídky cyklu *Zůstaňte s námi*). Jména postav jednotlivých próz jsou veskrze obyčejná: Josef, Petr (hned několikrát), Matěj, Filip, Lenka, Andrea, Anna,... Většinou jde o jména velmi frekventovaná. V povídkách je jméno důležitým prvkem, který postavu ponejprve zlidšťuje, popř. který nás upozorňuje na existenci člověka. Tak tomu ostatně je i v běžném životě: to první, co se o člověku dozvídáme, a tedy to první, co nás upozorňuje na skutečnost, že určitý člověk vůbec existuje, je zpravidla jeho jméno. Jméno však nepřestává hrát zásadní roli ani poté, co se s dotyčnou osobou přestaneme stýkat, neboť je tím, co drží pohromadě všechny vzpomínky, které na člověka máme.¹²

Poznávání postavy (její naplňování) následně probíhá paralelně s rozvíjením příběhu, popř. problému. V povídce *Kopie*, z níž jsme citovali, se postupně dozvídáme podrobnější informace o vztahu Andrey a Matěje: je nám zprostředkována Matějova charakteristika Andreinýma očima, dozvídáme se tedy také o Andreiných myšlenkách. Výsledkem je celkem komplexní obraz nitra ústřední postavy v určité mezní situaci, ve které se aktuálně nachází. Podobně probíhá seznámení s postavou ve většině Šindelkových povídek. Z člověka uchopeného jménem Josef vykryštalizuje starý muž, kterému se začíná rozpadat „svět věcí“ vlivem rozpadání paměti („světa slov“); z postavy ohraničené jménem

¹² Strach ze zapomenutí jména je ostatně předmětem povídky *Jméno*.

Petr vyrůstá v povídce *Luk* otec dospívajícího chlapce, který se ze všech sil snaží nalézt ke svému synovi cestu; z Lenky a Filipa, na první dojem idylické dvojice, která si ráda hraje, se vyklube pár, jehož soužití je poznamenáno vzájemným napadáním a také svou nelegitimitou (přínejmenším Lenka je provdána za jiného muže) povahou.

Velmi důsledně je tato koncepce seznámení s postavou rozpracována v novějším povídkovém cyklu, a to především co se týče dominanty celého souboru, titulní postavy Anny. O Anně se poprvé dozvídáme v povídce *Reality*: „*Jak se vůbec jmenuješ, ‘ zabublal jsem do šlehačky, chvíli se nic nedělo, chvíli jsem nemyslel a to mě zcela ohromilo, proto jsem se asi zeptal, jinak si to nedovedu vysvětlit, a žena řekla: ‘Anna‘.*“ (M. Šindelka, 2014, 24) A to je první a téměř poslední slovo, které postava v povídce *Reality* vysloví. Nadále je nám podávána Annina charakteristika (avšak velmi svérázná) očima osobního vypravěče. V dalších povídkách hraje Anna čím dál větší roli¹³, až se konečně v povídce *Růst krystalu* promění v jedináččí postavu.

Jelikož je však prostupování postav různými povídkami příznačným rysem cyklu *Mapa Anny*, není cesta od obrysu ke konkrétnímu – od prázdné nádoby k nádobě plné, nejlépe však od z r n k a ke k r y s t a l u¹⁴ – pouze výsadou Anny: stejně tak postavy Petra a Lenky, které jsou hrubě načrtnuty v povídce *Příliš těžké zbraně*, získávají v poslední povídce *Růst krystalu* konkrétnější podobu; v povídce *Mapa Anny* nacházíme zmínku o tom, že Anna v určité době žila s architektem – architekt vstupuje do titulu jedné z následujících povídek. Velmi pozoruhodné je v celku próz „zrození“ postavy Ondřeje, který jako by přišel na svět skrz ulitu, již jednoho dne daroval jeho otec jeho matce (povídka *Ulita*), a který je nám také blíže představen až v následujících povídkách.

Uvedli jsme, že obdobným způsobem pracuje s postavou většina Šindelkových povídek: jedná se sice o rys příznačný, avšak nelze jej označit za pravidlo. Povídka *Zůstaňte s námi* sice také nabízí do jisté míry problematický úvod: „*A pak jsme šli tančit. Tančím, tančíme, to je naše záchrana. Aspoň minutu můžeme mlčet, lásko moje.*“ (M. Šindelka, 2011, 47), neboť začíná přímým vstupem do děje, aniž bychom byli seznámeni s postavami, ale na další stránce již autor pracuje tradičnějšími způsoby. Především nám zde ústy vypravěče zprostředkovává Andreinu charakteristiku. I na začátku povídky *Polaroid* se dozvídáme zásadní informace o hlavní postavě Petra (postava tu tedy není konstruována až ve spojitosti s příběhem): „*Petr vešel do haly, přes rameno nesl malý*

¹³ Klíčovou povídkou je z tohoto pohledu próza *Mapa Anny*, která podává obraz nejen Annina těla, ale především jejích životních osudů, byť jen do určitého okamžiku.

¹⁴ Symboly používané v povídkových cyklech Marka Šindelky.

sportovní batoh. Otřel si čelo. Něco by se mělo začít dít, řekl si a naslepo zapíchl prst do jízdniho řádu. Zvedl ukazováček a do stanice, která pod ním ležela, si zakoupil jízdenku.“ (M. Šindelka, 2011, 121) Především jsme zde upozorněni na základní Petruv rys, tj. znuděnost.

4.2 Způsob charakterizace postavy

Ve sledovaných textech se setkáváme s oběma základními typy charakterizace, tedy přímou definicí i nepřímou prezentací (např. B. Fořt, 2008, 62n.) přičemž druhý způsob patrně převažuje.

Charakteristika postavy je v Šindelkových prózách velmi často poznamenána subjektivním pohledem postavy jiné: *„Chůze ale nebyla ničím proti vnitřku Martinových úst. Martinova ústa byla skutečnou pohromou. Sylvie si brzy všimla, že Martin je svou ústní dutinou terorizován: velmi nerad jedl na veřejnosti. Připadalo mu, že jej všichni sledují. Že hlídají, jestli jí tak, jak se jíst má. Martin jedl ukázkově. Byla to strašná past. Nejhorší bylo ticho. Jíst s Martinem v tichu.*“ (M. Šindelka, 2014, 16n.) Často se také setkáváme s charakteristikami prováděnými vypravěčem osobním, který zároveň v textu vystupuje jako postava: *„Andrea je typická mladá žena mezi pětadvaceti a pětatřiceti, pohledná, inteligentní, poskládaná ze zbytků svých předchozích vztahů. [...] Zajímá ji výtvarné umění, kdysi něco malovala, kdysi žila s malířem. Zajímá ji design, kdysi navrhla sadu hrnečků, nebo lžiček, nebo konví, nebo snad talířků, žila totiž s designérem.*“ (M. Šindelka, 2011, 48) Přestože jsou charakteristiky subjektivitou postavy či osobního vypravěče poznamenány, při interpretaci povídek se některé z nich (viz výše citovaný úryvek) stávají klíčovými. Rozpaky vyjádřené ohledně nádobí, které Andrea kdysi navrhla, v nás sice mohou vyvolat jisté podezření z nespolehlivosti (či „částečné spolehlivosti“ – viz *Vypravěč a fokalizace*), avšak základní myšlenku, tj. že Andrea je bytost poznamenaná nánosy svého předchozího života, považujeme vzhledem k ostatnímu textu povídky za určující.

Podobně zásadní roli hraje podle našeho názoru i charakteristika Anny (tentokrát adresovaná přímo objektu charakteristiky) provedená v povídce *Reality* osobním jednajícím vypravěčem: *„Podívej se na mě, jsi jako You Tube, jsi plná cizích věcí a vzpomínek, jsi nádrž času, ty hloupá, jsi rozbuška i detonace, jsi tisíc a jedna noc na druhou, jsi evoluce i stvoření, jsi uzlina v síti, sama jsi síť, máš přes tři sta kamarádů, to není zlé, v životě jsi je neviděla, ale znáš je do morku kostí [...]. Nestyd' se, Anno, v tobě je celý svět, celý vesmír, v každém milimetru tvé kůže je nekonečno – políbil jsem ji na*

nekonečno [...]“ (M. Šindelka, 2014, 24n.) Tuto pasáž vnímáme jako obzvláště podstatnou pro interpretaci prózy i celé Šindelkovy povídkové tvorby, neboť zde dochází k identifikaci Anny jako typické představitelky dobově příznačného životního stylu.

V případě charakteristik provedených jednajícím subjektem je však nutné mít na mysli, že taková charakteristika nevypovídá jen o samotném svém předmětu, ale také o svém původci. Přímá charakteristika Martina (viz výše), kterou provádí Sylvie, tak do jisté míry vypovídá něco o Martinovi, stává se však také prostředkem nepřímé charakteristiky Sylvie;¹⁵ charakteristika Anny zase vypovídá něco o vypravěči-postavě, který ji produkuje: především nese specifické rysy jeho „valivého“¹⁶ vyjadřování. Z hlediska obsahového jsou tyto charakteristiky klíčové pro krystalizování smyslu celých povídek a povídkových cyklů; více se pokusíme naznačit v oddílu o symbolickém potenciálu postav.

Jak jsme již uvedli, nepřímá charakterizace v textech dominuje. Vezmeme-li v úvahu základní způsoby nepřímé charakterizace postavy, tj. jednání, promluvu, vnější zjev, sociální zařazení, prostředí (T. Kubíček, J. Hrabal, P. A. Bílek, 2013, 68n.), zjistíme, že některé v Šindelkových textech dominují nad ostatními.

Informace o vzhledu postav nám texty poskytují jen výjimečně, a když už na ně narazíme, týkají se často vedlejších postav a načrtnou jen několik základních rysů: „*Nahé nohy. Tělo. Žena. Zrzka. Nahá zrzka na koberci. Nepřítomně hledí do prázdna, sklopí oči, na rameni jí nabíhá otisk mužské dlaně. Pár šrámků, jinak krásná.*“ (M. Šindelka, 2011, 92); „*O futra se opírá dívka, nebo žena, bývalá dívka, něco takového. Má na sobě tepláky.*“ (M. Šindelka, 2011, 109) Takové letmé popisy se, zdá se nám, řídí tím, co pozorovatele zaujme na první pohled: rusé vlasy, tepláky. Přesnější představu o vzhledu postav většinou nemáme. Nevíme, jak vypadá Josef, Petr, Štěpán, Lenka s Filipem a další, u osobních vypravěčů dokonce, jak jsme výše uvedli, neznáme ani jména.

Jednání jistě hraje důležitou roli, avšak ne ve všech povídkách. Lze se o něj opírat spíše v delších textech, které jsou více dějové: charakter se z jednání postavy snadno vyvodí např. v povídce *Polaroid*, avšak méně úspěšní budeme s touto strategií v povídkách *Představení začíná* či *Reality*. Jako příklad jsme uvedli prózy, ve kterých zaujímají důležité postavení promluvy (vybrané povídky jsou vlastně, pokud si odmyslíme krátké pauzy, jediným rozvlklým všeobsahujícím monologem).

Důležitým pramenem pro poznání postav, které zároveň nejsou vypravěči (jak tomu bylo v obou dvou předchozích případech), jsou také obrazy jejich fyzických stavů.

¹⁵ V tomto případě hraje možná nepřímá charakteristika významnější roli.

¹⁶ Slovy Marka Šindelky (autorské čtení 4. 2. 2015 v Domě čtení v Ruské, Praha 10).

V textech je věnován značný prostor právě tělesným pocitům (někdy téměř prožitkům) hlavních postav. Povídka *Ulita* takovým obrazem přímo začíná: „*Sylvie cítila dvě věci: pohyb pětiměsíčního plodu ve svém břiše a parfém.*“ (M. Šindelka, 2014, 12) Tento úvod je poněkud schematický, v povídce *Zrcadlo* lze však již mluvit o skutečném obrazu a skutečném prožitku ranní migrény a otupělosti: „*Pomalu se rozednilo. Za oknem vrkal holub a celá moje nespavost, přetaženost, kofeinová zimnice jako by se v tom holubovi zhmotnila, nalila se do toho ptačího nesmyslu, koncentrovala se v něm jako v ohnisku: každý jeho pohyb a zvuk bolel, řezal do šedé kůry, oral v ní a to vypoulené bobtnání, vrkání, chrastění perí, skřípot drápů o parapet, očka za sklem [...] všechno tu bylo jenom pro mě, pro mě, kvůli mě, bylo to vysláno na mně (správně na mě, J. S.), ano, proti mně, teď v tomhle svítání nad městem, proti mým čtyřiceti šesti hodinám nespavosti, proti fialovým jámám pod mýma očima, proti mimovolným záškubům ve svalech, proti tomu všemu pochoduje za sklem ten nesmyslný, nedodělaný pták a při každém kroku kývne hlavou, protože to jinak neumí.*“ (M. Šindelka, 2011, 103) Naprosto všední úkaz – holub vrkající za oknem – je zde s obdivuhodnou fantazií rozveden do neuvěřitelných rozměrů.

Zamyslíme-li se nad tím, co se o jednotlivých postavách vlastně dozvídáme, zjistíme, že jen málokdy jsme schopni přiřadit postavě nějaké stabilní charakterové vlastnosti – toto je opět možné spíše u rozsáhlejších a dějovějších povídek. Jako vděčný příklad se nám znovu jeví povídka *Polaroid*, jejíž hlavní postavu (Petra) můžeme s vědomím jistého zjednodušení označit za „notorického lháře“. Většina povídek, menších rozsahem, však zachycuje postavy v určité mezní situaci (jak jsme již zdůraznili a ještě několikrát zdůrazníme), a my jsme tedy schopni charakterizovat postavu jen v rámci této situace: o Pětovi v povídce *Jaro I*) můžeme říci, že je stydlivý, ale nevíme, jestli je takový i za jiných okolností, když se nenalézá v blízkosti kamarádů z družiny; o Lence v povídce *Společenské hry* můžeme třeba tvrdit, že je lstivá, neboť se snaží Filipa chytit do pečlivě promyšlených pastí, avšak jsme oprávněni tvrdit, že lstivost je jejím stabilním rysem? Většinu postav zkrátka takto komplexně charakterizovat nelze: jaký je Josef v povídce *Jméno*? Jaký je Petr v povídce *Luk*? Jaká je vůbec Anna? Máme sice její „mapu“, ale známe její vlastnosti?

Co tedy, ptáme se znovu, o postavách vlastně víme? Povídky nám především poskytují detailní fyzický i psychický obraz jejich nitra v oné klíčové situaci. Tím nejdůležitějším na postavě je její individuální pocit; také její myšlenkové procesy.

Taková neznalost postav v jejich celistvosti vzbuzuje otázku po jejich hypotetizaci. Koncept postavy-definice a postavy-hypotézy vytváří

Daniela Hodrová (2001), přičemž postavu-definici chápe „jako beze zbytku vysvětlitelnou, explicitní, plně v textu determinovanou“ a postavu hypotézu charakterizuje „jako vysvětlenou jen částečně, ne zcela explicitní, neúplně determinovanou“ (D. Hodrová a kol., 2001, 547).

Bylo by však chybou představovat si, že tu jde o klasifikaci postav do jedné či druhé třídy, Hodrová mluví spíše o dvou pólích,¹⁷ ke kterým se může daná postava více, či méně přibližovat. Škála, na níž se může postava pohybovat, je tedy dostatečně široká. Hodrová mluví nejen o znacích, ale i o průvodních rysech hypotetizace, které pomáhají a v historii pomáhaly se k pólu postavy-hypotézy přiblížit. Připomeňme zde v několika bodech ty nejvýznamnější:

- postavy-definice „jsou bez tajemství, nemají žádný nezjevený vnitřek“ (D. Hodrová a kol., 2001, 556);
- postava-hypotéza jako „silueta, torzo, které se autor pokouší (často tu ovšem funguje i moment předstírání) v textu rekonstruovat [...] celek postavy se však i na konci jakoby ztrácí v nekonečnu, dílo odkazuje mimo text“ (D. Hodrová a kol., 2001, 556);
- předvídatelnost X nepředvídatelnost chování (postava-definice X postava-hypotéza)
- přímá X nepřímá charakterizace
- postava-definice často vstupuje do děje popisem zevnějšku
- uzavřená X otevřená struktura
- s hypotetizací je spojena aktivizace čtenáře
- s hypotetizací postav souvisí hypotetizace vyprávěče
- postavy-definice se pohybují v pevně vymezeném prostoru
- s hypotetizací spojeno porušování chronologie vyprávění

(D. Hodrová a kol., 2001, 556n.)

Oba povídkové cykly Marka Šindelky pracují s postavami trochu odlišným způsobem. V novějším cyklu (z r. 2014) nalézáme, zdá se nám, více her s identitou postavy než v cyklu z roku 2011. Postavy vstupují do různých povídek, a jsme tedy často nuceni

¹⁷ „Už jsme naznačili, že **k pólu** postavy-definice mířila postava v realistické literatuře [...]“ (D. Hodrová a kol., 2001, 555)

rekonstruovat, o jakou postavu vlastně jde a jaké jsou souvislosti jejího výskytu. V povídce *Kopie* například nevíme, kdo je onou sedmnáctiletou anarchistkou; že jde o Annu, se dozvíme až v pozdější povídce *Mapa Anny*. Při čtení povídky *Mapa Anny* musíme být velmi pozorní, abychom uchovali v paměti profesi Annina dědečka, který je později patrně vypravěčem povídky *Dukla, Darkov, Salm*. Tyto a podobné otázky a úkoly sice aktivizují naše síly, avšak po pozorném přečtení celého cyklu jsme schopni je úspěšně rozřešit.

Jen málokdy jsme svědky skutečné neohraničenosti postavy, kdy nevíme, o koho v daném momentu vlastně jde. Příkladem může být fotograf-sousedka v povídce *Zrcadlo*: „*Víte, pane redaktore, je těžké to vysvětlit, ale...’ nakloní se ke mně fotograf a já se z jakéhosi ospalého magnetismu nakloním k němu. ‚Ale?’ sahám po diktafonu, abych vyměnil kartu, jenže on jej odsune z mého dosahu a tak se natáhnu ještě o kousek... A on mě z ničeho nic políbí. Horký měkký ret, horký dlouhý jazyk. Byla to sotva vteřina. Hned se odtáhnu. Odkáslu si. ‚Promiňte, tohle...’ vysoukám ze sebe. ‚Ale to já jen tak...’ usměje se sousedka a přisune ke mně diktafon.*“ (M. Šindelka, 2011, 118) I v této ukázce však pravděpodobně tušíme, „jak se věci mají“, i když nás možná takový záznam událostí překvapí. O neohraničenosti a nedeterminovanosti postavy v pravém slova smyslu tedy nejspíše hovořit nemůžeme.

Důležitým znakem postav, jak jsme již výše uvedli, je to, že o nich mnoho nevíme; naše informace se často omezují jen na stav těla a duše v určité mezní situaci. Často neznáme například zevnějšek postav, což je poněkud oddaluje od pólu postavy-definice. Otázkou však je, zda se v průběhu čtení nebo po přečtení po vlastnostech postavy ptáme, resp. zda je potřebujeme pro interpretaci povídky. Podle našeho názoru není nutné vědět, jestli je Josef v povídce *Jméno* hezký, nebo ošklivý: to, co k pochopení jeho problému potřebujeme, jsme schopni v textu nalézt. Postavy tedy sice před námi mají jistá tajemství, my se jejich objasnění však při čtení a následné úvaze nejspíše nedožadujeme. Nemáme tudíž pocit nedovysvětlenosti postavy.¹⁸

I když jsme všechny tři aspekty postavy-hypotézy v podstatě odmítli, jisté průvodní jevy spojené s hypotetizací zde přece jen nalézáme: postavy postrádají vnější charakteristiku, převládá charakterizace nepřímá nad přímou, texty často nutí čtenáře k aktivizaci vlastních sil, postavy se někdy dopouštějí překvapivých činů (např. záchrana vrány v povídce *Zůstaňte s námi*). Šindelkovy postavy bychom tedy „s klidným

¹⁸ Výjimku tvoří některé vedlejší postavy, které jsou obestřeny tajemstvím, tj. např. dívka z vlaku v povídce *Štafeta*, starší pár v povídce *Ulita* či stařík v povídce *Růst krystalu*. Tušíme, že tyto postavy jsou nositeli určitého poselství, avšak není jasné jakého.

svědomím“ nemohli umístit ani na jeden z pólů, neboť jejich místo je spíše někde „v mírném pásmu“. Je však potřeba brát v úvahu i jejich individuální rozdíly: k postavě-definici má podle našeho názoru blízko Petr v povídce *Polaroid*, přestože jde o postavu charakterově nemálo komplikovanou; oproti tomu záhadná dívka z povídky *Štafeta* má kolem sebe jisté tajemství, a může se tedy (i s přihlédnutím k tomu, kolik podobných bezejmenných dívek s tajemstvím se v textech vyskytuje) blížit k pólu postavy-hypotézy.

4.3 Příznačné rysy Šindelkových postav – zastřešující charakteristika

Přestože Šindelkovy postavy vstupují do odlišných příběhů a mají tu vlastní osudy, můžeme u nich pozorovat některé společné znaky.

Nejedná se o postavy, které by nějak výrazně vybočovaly ze svého okolí (např. nějakou psychickou poruchou). Většinou se jedná o postavy středního věku s průměrnými majetkovými poměry (nevíme o tom, že by byly nadměrně bohaté, ani že by trpěly chudobou), často vysokoškolského vzdělání. Postavy jsou obvykle v jistém partnerském vztahu, někdy jich „stíhají“ i více. Mají zpravidla zaměstnání. Ke šťastnému životu jim tedy zdánlivě nic nechybí, avšak přesto dalším jejich společným rysem je nespokojenost se svým aktuálním životem, která se často odráží ve vztahových problémech. Kromě společenského makrosvěta, do kterého jsou postavy zapleteny a ke kterému často zaujímají kritický pozorovatelský postoj, mají zpravidla ještě svůj individuální mikrosvět, jehož charakter je velmi často poznamenán tělesnými pocity a procesy, které postava aktuálně prožívá. Za samostatnou zmínku stojí právě pozorovatelství postav (na které jsme upozornili i v souvislosti s vypravěčem), které se neorientuje pouze na partnery, blízké osoby a společnost jako celek, ale také na sebe sama.

Šindelkovy postavy není (jak je zřejmé z výše nastíněné charakteristiky) při vši snaze možné vnímat jen jako umělecké konstrukty. K řadě rysů, které jsme výše nastínili, by se pravděpodobně mohla přihlásit valná většina lidí žijících ve vyspělých společnostech. Postavy Marka Šindelky jsou nesmírně aktuální a svým založením a svými problémy se nás velmi těsně dotýkají. Jejich osudy mají, zdá se nám, v jistém smyslu synekdochickou povahu: v povídkách nejde o vyličení individuálního osudu hrdiny (Josefa, Petra, Anny, Architekta apod.), tyto hrdinové jsou vlastně jen nástrojem, jakousi zkratkou (výsečí z celku), která Šindelkovi umožňuje vystihnout problémy člověka žijícího v moderní době.

5. PROSTOR A KOMPOZICE

5.1 K teoretickému uchopení

O kategorii prostoru pojednáváme ve spojitosti s kompozicí z toho důvodu, že se tyto dva aspekty, jak si dále povšimneme, dostávají v Šindelkových prózách do těsného kontaktu. Na blízký vztah prostoru a kompozice ostatně naráží také studie *Naratologie* (T. Kubíček, J. Hrabal, P. A. Bílek, 2013), když zde Tomáš Kubíček v podkapitole *Prostor* vymezuje dva typy prostoru: *vyprávěný svět* (prostor, v němž se nachází vypravěč, a prostor, v němž se odehrává jeho vyprávění) a *strukturaci textu*. (T. Kubíček, J. Hrabal, P. A. Bílek, 2013, 78) V oddílu o strukturaci textu se zabývá především problematikou začátku a konce a upozorňuje na příbuznost tohoto prostorového aspektu právě s kategorií kompozice (T. Kubíček, J. Hrabal, P. A. Bílek, 2013, 92). V naší analýze věnujeme nejprve pozornost vyprávěnému světu a o strukturaci textu uvažujeme právě v souvislosti s kompozicí, jíž patří druhá část této kapitoly.

Tomáš Kubíček pohlíží na prostor mj. také jako na významný prostředek individualizace textu: „*Tato individualizace je manifestována například na rovině stylu užitím metafor, které prostor ukazují už jako hodnotově předjednaný. Podobný význam mají ovšem i adjektiva, která objektům prostoru přiřazují nějakou vlastnost či nějaký rys a motivují tak emocionální či empatický postoj čtenáře.*“ (T. Kubíček, J. Hrabal, P. A. Bílek, 2013, 82) V našich úvahách si budeme všimnout, do jaké míry zasahuje individualizace prostor zkoumaných povídek. Součástí úvahy, která má přispět k osvětlení významové funkce prostoru, by mohly být podle Kubíčka i následující body:

- otázka po míře podrobnosti – detailnosti
- perspektiva, z níž je prostor zobrazován
- hodnoty, které prostor nese

(T. Kubíček, J. Hrabal, P. A. Bílek, 2013, 89)

Inspirativní podněty ke studiu kompozice v textech povídek Marka Šindelky nám nabízí Daniela Hodrová (D. Hodrová a kol., 2001). Hodrová se přiklání k širokému pojetí kompozice, a zdůrazňuje tedy, že strukturace díla se odráží ve všech jeho složkách (D. Hodrová a kol., 2001, 172) V rámci takto široce pojaté kompozice však Hodrová považuje za nutné rozlišení *kompozice vnější*, jež „*[...] je záležitostí horizontálního členění díla na určité textové úseky – větu, odstavec, kapitolu, rámec tvořený knihou,*

titulem, předmluvou, doslovem, poznámkou apod.“ (D. Hodrová a kol., 2001, 175), a kompozice vnitřní, která „[...] *spočívá ve způsobu spojování zvuků, slov, motivů, témat, významových a stylových kontextů, postav apod.*“ (D. Hodrová a kol., 2001, 175) Toto základní rozdělení počítá se dvěma základními aspekty kompozice: aspektem členění a aspektem spojování. Vnitřní kompozice, kterou vzhledem ke směřování práce (jež se mj. snaží poodhalit smysl zkoumaných děl) považujeme za prioritní, je v těsnějším kontaktu právě s aspektem spojování (jak ostatně napovídá definice), proto budeme v naší práci pracovat především s pojmy, které Hodrová charakterizuje v oddílu *Spojování* (D. Hodrová a kol., 2001, 395–488). V závislosti na aspektu spojování rozlišuje několik typů kompozice, jež pro nás mj. mohou představovat také pomyslnou trajektorii, po které se ubírá smysl díla:

- kompozice lineární, jež se opírá o následnost „[...] *jako úplně základní způsob propojení prvků*“ (D. Hodrová a kol., 2001, 395);
- kompozice pásmová, kdy autor sleduje různé postavy či různá témata v samostatných kapitolách (D. Hodrová a kol., 2001, 408);
- kompozice typu proudu, jež je založena na proudu asociací, nesleduje tedy *linii syžetovou*, ale *linii ‚žitou‘*; snaží se přesvědčit o „[...] *spontaneitě aktu vytváření textu, o jeho improvizovanosti [...]*“ (D. Hodrová a kol., 2001, 425); takové texty často odkazují k otevřenému nebo nejednoznačnému smyslu (D. Hodrová a kol., 2001, 431)
- kompozice kruhová a zrcadlová, které k sobě mají blízko, neboť obě jsou spojeny s opakováním: v rámci kruhu se neustále vracíme k určitému bodu/určitým bodům; zrcadlení je vlastně opakování téhož, i když k důslednému a kompletnímu opakování/sebeopakování zpravidla nedochází (D. Hodrová a kol., 2001, 451n.)
- kompozice mobilní, která činí literární dílo více závislým na čtenáři: „*Kinetické či mobilní dílo, jeho kompozice a tvar, jsou vydány tak říkajíc na pospas náhodě – náhodnému vlivu, náhodnému zásahu, který nepřichází od tvůrce díla, ale od jeho vnímatele.*“ (D. Hodrová a kol., 2001, 458)
- kompozice typu tříště a tkáně, která není založena na linii: „*Významy se ‚neřítí‘ kamsi dopředu k nějakému konečnému a jedinému Smyslu, ale jsou*

roztroušeny po celém textu [...]“ (D. Hodrová a kol., 2001, 463); její realizací je fragment

5.2 Povaha prostoru v povídkách Marka Šindelky

Kategorie prostoru je v povídkách Marka Šindelky výrazně významově zatížena. Přímo klíčovou roli hraje prostor např. v povídkách *Dukla*, *Darkov*, *Salm* či *Architekt* (jak ostatně předznamenávají jejich názvy). Považujeme však za důležité na samém začátku zmínit, že žádné samoučelně detailní popisy prostředí ve zkoumaných textech nenalezneme: prostoru je věnována pozornost přesně do té míry, jaká je potřebná k optimální krystalizaci smyslu povídky jako celku. Řada aspektů prostoru je zde tedy vynechávána. Někdy ani neznáme název města či země, ve které se postavy nacházejí (např. povídky *Polaroid*, *Návrat*, *Ulita*, *Příliš těžké zbraně*, *Růst krystalu* apod.). Charakter prostoru je často vystižen jen několika strohými výrazy: „*Park, ulice, chodníky, parapety, město. Pak jakési údolí. Geologické naleziště.*“ (M. Šindelka, 2014, 47); „*Za sklem pole, řeka, les. V kupé ofina, noha, ruce*¹⁹ – *a teď tedy šlak.*“ (M. Šindelka, 2014, 59)

Prostory, se kterými se v textech setkáváme, by bylo možné rozdělit do dvou základních skupin: jednak zde nalézáme prostory a místa potenciálně reálná, jednak tu narážíme na prostory snu a fantazie. Druhá skupina prostorů je zastoupena o něco méně, avšak své místo tu nepochybně má. S prostorem snu se setkáváme například v této ukázce: „*Ale pak se najednou všechno uklidní a já letím, můžu létat, nádhera, cítím se dutý a lehký, opisuju kruh nad dvorem, nad střechami, po spirále padám, svítá, město se probouzí, pekařský vůz, kluk nese bednu plnou horkého chleba, žena v zástěře vydechuje kouř, vajgl padá do kanálu, projde chlap, projede auto, padám do vnitrobloku, v oknech se probouzejí lidé, tady maminka budí děti, támhle tatínek vstupuje do vany a hned vedle děda holí zapíná televizor [...] o patro níž já sám – spím s hlavou zabořenou do polštáře [...]*“ (M. Šindelka, 2011, 104n.) Na snovém prostoru je pozoruhodné, jak ruší všechny hranice, a to nejen prostorové (můžeme nahlížet do různých pokojů, jako by je neoddělovaly zdi), ale i hranice lidských možností (člověk může létat, může dokonce pozorovat sám sebe, jak spí). Do prostředí snu nebo fantazie (vypravěč nás nechává v nejistotě) nás zavádí i tato ukázka: „*Na počátku bylo Slovo, a to Slovo bylo u Boha, a to Slovo byl Bůh, možná to ale říkám já sám jeho ústy, možná že ještě spím spolu s ostatními na gauči, v křesle, na zahradě, nebo na seně, možná se to ale skutečně děje [...] vypláznu jazyk a kněz mi na něj položí hostii a*

¹⁹ Popis venkovní krajiny je zde paralelní k popisu spolucestující osoby: v obou případech je záznam stejně schematický.

já zalapám po dechu, před očima se mi zatmí, všechno se zatočí, propadne, a já s hrůzou a mrazivým potem po celém těle žvýkám a skoro je mi do breku, protože ta hostie chutná jako piškot nasáklý vínem, padám do nicoty, před očima mi jiskří dva barevné pohyblivé fleky [...] ,Sedm vteřin! Můžem? ‘‘‘ (M. Šindelka, 2011, 91)

První skupina prostorů je velmi rozmanitá: povídky se odehrávají v interiérech (hotel, herna, cukrárna, kavárna, lékárna, kupé vlaku,...) stejně jako v exteriérech (ulice, zahrada, staveniště, pláž, terasa,...), ve městě (Praha, maloměsto) i na venkově (město v pohraničí), v České republice i v zahraničí (přímořské i horské oblasti); svébytné postavení tu má i prostor lidského těla, o kterém však blíže pojednáváme v kapitole o motivech.

5.3 Prostorová perspektiva

Jak jsme již výše zdůraznili (viz *Vypravěč a fokalizace*), pro povídky Marka Šindelky jsou charakteristické fokalizované promluvy. Subjektivní hledisko je zásadní i pro nahlížení prostoru. Prostor je zaznamenáván optikou postavy v původním i přeneseném smyslu slova: zobrazený prostor je jednak omezen pozorovacími možnostmi, které postava ve své pozici má, jednak je prostor touto postavou interpretován a hodnocen, tedy subjektivizován. Texty se vyznačují zvláštním sklonem klást subjektům vyprávění různé překážky v nahlížení prostoru, díky kterým se tu mohou rozehrávat pozoruhodné prostorové hry: *„V mlze na skle zůstala malá čárka. Je skrz ni vidět výsek dvora: Lenka se zastavila u branky a něco říká, Petr jí cosi odpovídá. Stojí pod jedním deštníkem a oba se smějí. Lenka zaklání hlavu, pak se celkem dlouho líbají a odcházejí do mlhy. Celé hodiny se nic neděje. Déšť zesílil. Změnil se v liják.“* (M. Šindelka, 2011, 45) Text nám velmi důsledně nabízí pouze ty informace, které může subjekt vyprávění ze své pozice získat (nesdělujeme nám například, co se dělo v mlze). Obdobně striktně dodržuje optické zákony úryvek z povídky *Růst krystalu*: *„Když Ondřejova záda na chvíli Anně odkryla výhled, spatřila o kousek výš na stezce Petra s Lenkou.“* (M. Šindelka, 2014, 112) Skutečné „prostorové labužnictví“ potom pozorujeme v tomto úryvku z povídky *Ulita*: *„Vytáhl jednu z ulit a podržel ji zdviženou mezi palcem a ukazováčkem, prohlížel si záhyby, uvnitř byla perleť. Přimhouřil oko, podíval se do dálky, zvedl ulitu o kousek výš a zakryl jí černou siluetu ženy, odcházející podél čáry přílivu: chvíli počkal a malinká žena z ní vyšla.“* (M. Šindelka, 2014, 21) Překážkou v nahlížení prostoru (i událostí příběhu) však může být i velká vzdálenost, o čemž svědčí ukázka z povídky *Luk*: *„Každý vystřelí desetkrát. Jdou k terčovnici. Počítají, z terče vytahují studené kovové šípky, Petr něco ukazuje, naznačuje, vysvětluje. Jakub kýve hlavou. Snad dokonce sám něco říká. Jdou zpět k autu. Vše se*

opakuje.“ (M. Šindelka, 2011, 18) Všechny tyto zdánlivé hry však mají jeden zásadní význam: nutí nás důsledně si v průběhu čtení uvědomovat akt pozorování. Pozorovatelství jsme označili za jeden ze základních rysů vypravěče i postav, je tedy jen logické, že na něj v této souvislosti (v souvislosti s kategorií prostoru) narážíme znovu.

Subjekt pozorování nebývá vždy statický, ale velmi často se nalézá v pohybu – ať již jde o chůzi, nebo jízdu dopravním prostředkem. Právě tento pohyb je často příčinou oněch letmých záznamů okolí, jež jsme citovali výše, neboť v pohybu si nestíháme všimnout bližších detailů: „*Procházeli zrovna černým lesem lamp. Nefunkční pouliční osvětlení trčící z pole. Připravené rozvodové sítě. Vyhrabané základy. Cesty, chodníky, dopravní značky.*“ (M. Šindelka, 2014, 50) Při čtení pak nabýváme dojmu, že postavy zmíněné objekty při chůzi „právě míjejí“. Texty zde tedy velmi snadno konstruují představu prostoru, aniž by ztratily na dynamičnosti.

Způsob záznamu prostoru v povídkách Marka Šindelky nezřídka odkazuje k možnostem technických přístrojů, kamery či fotoaparátu. Vhodný příklad nalézáme hned na začátku povídky *Jméno*, která zahajuje cyklus *Zůstaňte s námi*: „*Zrnko bylo ohlazené a lesklé jako perla. Velké sotva půl milimetru. [...] Zrnko bylo spolu s několika dalšími nalepené na nepatrném kousku jablečné dužniny plné hnilobných bakterií. [...] Pocházela z jablka, které ze stromu urvaly děti ze sousedství [...] Kousek jablečné dužniny se pohybuje mezi stébly a spadnými suchými listy sevřený v kusadlech černého mravence, který po stezce vyznačené kyselinou pospíchá k mraveništi. [...] Z mraveniště ukrytého v kořenech starého stříbrného smrku hvězdovitě vybíhá mnoho takových pěšin. [...] Mraveniště osahává prostor zahrady.*“ (M. Šindelka, 2011, 5) Od mikroskopického detailu zrnka se v postupných krocích dostáváme až k prostoru zahrady, kde pod jabloní sedí Josef a kolem stolu jeho děti: dospíváme tedy od mikrosvěta k nějakému makrosvětu. Když budeme texty zkoumat pozorněji, všimneme si, že fascinace detailem je zasahuje daleko více: „*Příští den civím na mastnou skvrnu na černé hladině. Mění barvy. Roste.*“ (M. Šindelka, 2011, 63) Detailem je ale i čárka na okně v pokoji, kde se Lenka s Filipem věnovali „společenské hře“, detailem je rubínová náušnice, kterou si Architekt nechává na památku, aby mohl vzpomínat na rusovlasou moderátorku, detailem je malá cedulka s nápisem „Sydney“, detailem je i ulita, která se v Martinově rodu bude patrně dědit z generace na generaci. Ty nejdrobnější věci s sebou mohou nést obrovský význam. Domníváme se, že nezanedbatelný význam mají i tyto „makrosnímky“, které jsme v textech našli. Poukazují na onu tajemnou komplexnost detailu, který v sobě zahrnuje

vše podstatné; možná nám říkají, že složitá skutečnost se dá sdělit jednoduše (ovšem nikoliv jednoznačně).

5.4 Individualizace prostoru

Konstatovali jsme, že prostor v Šindelkových povídkách ožívá především očima jednotlivých postav. Nejde tu tedy příliš o zachycení prostoru objektivního. Na skutečnost, že stejný prostor můžou různí pozorovatelé zachytit různě, naráží úryvek z povídky *Růst krystalu*: „Klikatou pěšinou teď čtyři přátelé stoupali po úbočí hory, vlekli v sobě své životy a každý zcela jiným pohledem sledoval údolí, které se táhlo pod nimi, vyříznuté v masivech vápence ledovým proudem řeky. [...] ‚Romantika,‘ řekl ale najednou Ondřej zasněně, jako by ani nemluvil o krajině, ale spíš pronášel manifest celého svého života. A v Anně se něco okamžitě vzpříčilo.“ (M. Šindelka, 2014, 115n.) Již v tak nepatrném detailu, jakým je pohled na údolí, projevují postavy svou subjektivitu. Názor jednoho dokonce, jak si všímáme v úryvku, může vyvolat nevoli druhého.

Popisné pasáže často vykazují známky zakoušení prostoru více smysly: „Na obzoru díra v mracích, ptáci řvali, v zábradlí nalepené listy novin, po asfaltu klouzal plastový kelímek a dělal strašný igelitový rámus [...] Uvnitř mostu jezdí metro, občas to cítíme pod chodidly [...]“ (M. Šindelka, 2014, 22) To nás také utvrzuje v přesvědčení, že význam má ve zkoumaných povídkách především ten prostor, který se bezprostředně dotýká nějakého subjektu. Na popisech prostoru se nutně odráží i vztah popisujícího k prostředí: „Blížíme se k cíli, k zemi zaslíbené. Kolem ubíhá nefalšovaný venkov. Domy, slepičárna, vepřín, babka s husou pod paží. Občas se v lánech pšenice zjeví kombajn, stroj rozmazaný horkem, zvolna pluje nekonečnem, mizí. V dálce zaduní gigantické plechové silo, nepodařený varhaní (správně varhanní, J. S.) akord v polích, sahá, žhne, žito se v něm vaří, myši v žitě hoří, pukají a všechno to mizí, ubíhá, končí. A objevuje se okresní město (spíše okresní vesnice): pár chalup, několik řad panelových domů, zabedněný, posprejovaný, plísň a mechem požíraný kostel. Svého času hornické město, dnes díra.“ (M. Šindelka, 2011, 68n.) Mluvčí popisuje prostor s ironií a pocitem nadřazenosti, popis oživuje aktualizované vyjadřování, které je ostatně také tím, co nás upozorňuje na spojitost s určitým subjektem.

Subjekt prostor nejen popisuje a hodnotí, ale často také domýšlí, jak dokumentuje výše i níže citovaná ukázka: „V hloubce pod námi střechy domů, děti v pokojičkách, maminky sní neklidné sny plné rovnic, kalkulují váhu sebevrahů řítících se jako zubaté vytřeštěné stvůry v kravatách střemhlav z mostního zábradlí skrz střešní tašky a krovky přímo do postýlek a kolíbek. Budí se celé zpoceně a ze všeho toho neustálého stresu, ze

smrti kroužící a hučící nad Nuslemi jako migréna, se jim kdesi v mateřských útrobach zakládá na žaludeční vřed.“ (M. Šindelka, 2014, 22) V následující ukázce je nám dokonce předkládána velmi pozoruhodná existenciální interpretace zdánlivě fádního prostoru: *„Výhled do kraje. Nitky cest, lesklé plochy rybníků a jezer, řeka – klikatá voda, co během nekonečných let vykrojila všechna okolní údolí, roztroušené vesnice a usedlosti, kopečky a kopce. [...] Lesy přecházejí do luk a polí, sem tam společenství keřů, šlahouny osamělých stromů, tráva se u břehů mění v říční chaluhy a řasy, ty se rozdrobí do nekonečna sinic, bakterií, prvoků. Srny v lesích se mění v lišky a koroptve, ty přecházejí v myši, hraboše a rejsky v polích, u břehů se stávají mlokem, ten přechází v žábu, žábě se v hlavě vykrojí žábry, vypučí ploutve, stane se rybou a žere sinice, bakterie, prvoky, umírá, hnije, rozpadá se, rostou z ní chaluhy a řasy, ty u břehů přecházejí v travu, v louky a pastviny, z nich vyrůstají chomáče keřů, klíčí osamělé stromy, které rychle srostou v les. Všechno vypadá logicky. Smršťuje se to a napíná jako vzorek pod laboratorním sklíčkem. A na tom všem lidstvo jako nemoc, jako zhoubné bujení.*“ (M. Šindelka, 2011, 73n.) Zdánlivě ničím nevybočující prostor se tu stává metaforou nejprve pro koloběh života (přírody) a později i pro rušivé (nelogické) postavení člověka v tomto fungujícím (logickém) systému.

Podobnou interpretaci se snaží mluvčí provést i v prostoru vesnické taneční zábavy. Pasáž také jako by pracovala filmovou či fotografickou technikou, když se před námi snaží jazykovými prostředky vytvořit rozostřený kruhový obraz: *„[...] had se zakusuje do vlastního ocasu, spojuje se v kruh, v prstenec kolem nás dvou, rozmazané tváře, šmouhy tanečních párů, dvojice zatavené v rychlosti, pódium vychází a zapadá [...] všechno rotuje, stáváme se středem soustavy [...] v rohu Koblasa, přelévá se do batikované dívky, vlasy mu rostou, mastí se, ale hned se obaluje kravatou a fialovým sakem [...] je tu známý politik, jenže hned od kohosi dostává přes hubu a je z něj starosta Pšovlk [...] ale než promluví, splaskne a je z něj premiér země [...] zmenšuje se a kyne a je svým vlastním předchůdcem a ten se už už chystá někoho urazit, jenže se rozpadá na dva kusy, které mládnou, uhry se na těch kusech rodí, mračí se, zdvihají pravici a u záchodků synchronně hajlují, zase se slévají v jedno, jsou myslivcem [...] mění se v knír, ústa pod ním začínají plácet nesmysly, stojí tu sám prezident země [...] jenže to už prezident padá na všechny čtyři, raší mu kopýtko, [...] ve dveřích zasvítí bílý zadek [...] zryšaví, zašteká, nese pytel zázvoru, ale než stihne vlézt do nory (, J. S.) už se tělo pokrývá slizem [...] a už se rozpadá v čolky [...] ti se rozdrobí do sinic a prvoků, z nich řasy, u břehů tráva, pole, louka, les, planeta, vesmír, atd.*“ (M. Šindelka, 2011, 89n.) V citovaném úryvku dochází jednak ke

splynutí různých prostorů, jednak jako by ten podivný rotující vír pohltil čas celé věčnosti: opět se zde shrnuje jakýsi životní koloběh.²⁰

5.5 Prostor jako nositel významu

V orientačním výčtu prostorů, který provádíme v oddílu o povaze prostoru, dominují sociálně velmi exponované prostory. Děj povídky (nebo alespoň jeho část) se nezřídka odehrává v kavárně, cukrárně, na taneční zábavě, koncertu apod. Všechna tato místa vyžadují, aby postavy hrály určitou roli – texty mluví o „společenských hrách“: „*Vyrazili do hor. Potřebovali si odpočinout od města, od všech těch náročných společenských her [...]*“ (M. Šindelka, 2014, 110); „*Než se Andrea stačí urazit, už zase dýchavičně, vyčerpaně, ale vlastně ochotně navlékáme společenský neoprén, usmíváme se a usmíváme a máváme na pozdrav[...]*“ (M. Šindelka, 2011, 53) Město je v povídkách místem, kde člověk nemá šanci těmto společenským povinnostem uniknout, proto hrdinové povídek tak často prchají na venkov nebo do cizích krajů. Venkov je místem vzpomínek, návratu ke kořenům – tak je alespoň zobrazen v povídce *Zůstaňte s námi*: „*Jdu cestou v polích. Staré, olejem páchnoucí sloupy, dráty proti nebi, kamínky a prach, stonky a stébla, obilí, trochu si zpívám, ve vesnici pošťkávají psi a já si najednou vzpomenu na babu, na babičku, na babku, už léta mi na mysl nepřišla, jen co je pravda.*“ (M. Šindelka, 2011, 75) Jak jsme ale výše citovali, hrdinové se neubrání jistému povýšenému postoji vůči venkovu. Přesto k němu (v povídce *Zůstaňte s námi*) přistupují jako k terapii svého druhu a zkouší žít podle jeho pravidel.

S podobnými cíli prchají hrdinové povídek i do cizích zemí (*Ulita, Příliš těžké zbraně, Růst krystalu*) Změna prostředí většinou neřeší konflikt ve znamení smíru, ale řeší jej svým způsobem: vyostří jej, uvede jej do pohybu (takže vztah může skončit rozchodem).

V souvislosti s individualizací prostoru jsme se již zmínili o tom, že prostory v povídkách Marka Šindelky doslova ožívají. Jsou neodmyslitelně spjaty s příběhy, které v nich byly prožity: „*Všechny ty temné úkony, zautomatizované pohyby, cestičky a cesty, milióny rodinných večeří, miliony souloží, facek, polibků, stisknutých rukou, úsměvů. Každý prostor je nakažený tolika příběhy, že z toho člověka přepadá závrať.*“ (M. Šindelka, 2014, 41) Prostory se tedy jakoby stávají živoucí „bytostí“ se svým vlastním osudem. Důsledným vyjádřením této myšlenky je ostatně dům vyprojektovaný na

²⁰ Zatímco filmu by k obrazové realizaci této představy stačilo pár záběrů, v našem literárním textu se představa konstituuje velmi bezprostředním spojováním detailů.

podkladě individuálních tělesných rozměrů, se kterým se setkáváme v povídce *Architekt*.²¹ Prostory v povídkách Marka Šindelky zakouší vlastně i zdoluhavé umírání a snad i smrt – s takto nešťastně skonávajícím prostorem se setkáváme v povídce *Dukla, Darkov, Salm*: „*Co zbylo? Dekl obrostlý lopuchem. Betonová plomba v zemi. [...] Celý kopec je prázdný, jedna velká dutina vyžraná až na dno. [...] Všechno je pryč. Jen jména šachet zaseklá v hlavě.*“ (M. Šindelka, 2014, 88) Lidská paměť tedy může za jistých okolností prostory přežívat a být svědkem jejich zkázy. Osud prostoru vždy nemusí být tak vyhrocený, a přesto se nás změny, které se s ním v průběhu našeho života staly, nějak dotýkají. Takový je pohled na Prahu, který je velmi explicitně vyjádřen v povídce *Reality*: „*Někde v hlubinách, tam v dálce, v ruinách stanice metra jménem Národní třída, tiše jako náramkové hodinky, jako zámek trezoru cvakají sbíječky. Jáma, nad kterou se skřípotem vyrostle cosi nového, ale zatím to vypadá jako operace kyčle, hluboký kráter a spousta věcí uvnitř, co snad ani nikdo vidět nechtěl. Takhle se vykrádá město: zhruba v oblasti letenského stadionu přiložíš stetoskop a pozorně posloucháš to cvakání, pokoušíš se zjistit kód. Jenže tohle město, které kolem nás narůstá jako kulturista,*²² *co to přehnal s anaboliky, které se kolem pořád staví a zase rozpadá, jakoby (jako by, J. S.) snad ani kód nemělo.*“ (M. Šindelka, 2014, 26).

Město se však nemění jen kvůli přestavbě, která tu s maniakální urputností probíhá: prostor města je více a více infikován světem reklamy a světy virtuálními (společně s jejich trendy), které už k jeho charakteru neodmyslitelně patří: „*Jdeme městem a pozorujeme chyby, jsou všude. Reklamní tabule plné těl. Právě vypuklo období, kdy marketingoví stratégové pochopili, že dokonalost už nikoho nevzrušuje, nikdo ji nevnímá, senzoricky zhuntované konzumenty daleko více přitahuje kaz.*“ (M. Šindelka, 2014, 34) Již tak dost sociálně exponovaný prostor města se tak ještě více zalidňuje postavami z reklamních tabulí, a postavy tedy ani v nejintimnějších okamžicích nemohou být samy: „*Na chvíli se zastavíme před dvoumetrovými dědky, kteří se v obrovském citylightu šklebí, rudnou, plazí jazyky, cení bezzubé dásně a rvou si z pleše nitě, protože včas neuzavřeli jakési duchodové připojištění. A jako v březovém hájíčku se v té houštině nestvůrných duchodců líbáme. [...]* Trochu se osaháváme, vjedu Anně rukou pod sukni, líbáme se pod rudými dědy jak pod rozkvetlou třešňí, asi jsem se zamiloval, Anno.“ (M. Šindelka, 2014, 38) Celá povídka *Reality* je vlastně symbolickou snahou po úniku z tohoto bludiště různých „realit“, které se

²¹ Tento počin by však bylo možné interpretovat i jinak (z pohledu postavy), a to jako snahu o uchopení člověka/sebe sama, jeho transformaci do něčeho trvalejšího, možná touhu po nesmrtelnosti.

²² Oživující přirovnání, další doklad polidštění města.

člověku více či méně vnucují. Řešením je v povídce individuální mikrosvět (postavy nacházejí útočiště, teprve když se k sobě přitisknou a přehodí přes sebe záclonu).

Shrňme-li výše uvedené poznatky, můžeme konstatovat, že prostor povídek je vůči postavám často v nepřátelském vztahu – vztah mezi prostorem a postavou/postavami je konfliktní. Příčinou konfliktu je jednak charakter prostoru – prostor jako dějiště „společenských her“ –, jednak jeho dobové proměny, které se dostávají do rozporu s individuální pamětí. Konflikt vůči prostředí, v němž žijeme, se analogicky projevuje i v rovině vztahové – proto se tak často snaží postavy řešit partnerské problémy útekem do jiného prostředí. Na druhou stranu však ani prostor, který v povídkách nabývá charakter živé bytosti, nemá lehký osud: je objektem lidské posedlosti, která velí jej neustále přetvářet (snad k obrazu svému), a sám v průběhu let podléhá chátrání a smutnému²³ umírání.

5.6 Kompozice povídek a povídkových cyklů Marka Šindelky

Lineární princip považujeme ve shodě s Danielou Hodrovou (2001, 395) za základní; ani povídky Marka Šindelky by se bez něho snadno neobešly. Tato linie však bývá nezdědka porušována, a to převážně dostředivými tendencemi. Vedle lineární kompozice se nám tedy ve spojitosti se zkoumanými povídkami jeví jako vhodné hovořit o kompozici kruhové.

S kruhem se setkáváme už na rovině motivické (viz pasáž popisující rozostřený rotující prstenec), nás však nyní zajímají především právě ony dostředivé tendence textu. Povídkou, která snad nejviditelněji podléhá zásadám kruhové kompozice, je *Návrat*, který začíná i končí stejnou situací, tj. překvapivým probuzením na podlaze hotelového pokoje. Volba kruhové kompozice má v této povídce své významové opodstatnění: pomyslný kruhový tvar textu v nás vyvolává představu začarovaného kruhu, ze kterého se hlavní hrdina – jako většina závislých – nemůže dostat ven. Člověk svázaný závislostí však není tím jediným, který v povídkách Marka Šindelky bloudí v kruhu; takový osud může snadno potkat i hrdinu s daleko prestižnějším společenským postavením. Povídka *Zůstaňte s námi* nám staví před oči přinejmenším dvě kružnice, vzájemně se protínající, neboť v textu sledujeme hned dva viditelné návraty: pár okamžiků před samotným závěrem se nám „vrací do hry“ úvodní scéna taneční zábavy (i když tentokrát ve skromnějším, vesnickém

²³ Ovšem toto chátrání je jako smutné chápáno člověkem, interpretace zde tedy nemůže být jednoznačná.

měřítku) a v závěru povídky jsme znovu svědky jazykové hry televizních moderátorů, na kterou jsme již také narazili, a to velmi záhy, na prvních stránkách povídky.

Pokud uvažujeme o významu takového propojení, zdá se nám, že máme opět před očima bludné kruhy, z nichž první nám neumožňuje vymanit se z náručí všudypřítomné lidské společnosti a druhý z všudypřítomného „moře“ slov.

Obě povídky jsme vybrali ze staršího Šindelkova souboru *Zůstaňte s námi*. Může se nám zdát, že soubor *Mapa Anny* s kruhovou kompozicí do takové míry nepracuje, možná je tomu ale právě naopak. Různé drobné „uzlíky“ a „smyčky“ (D. Hodrová a kol., 2001, 451) se v souboru *Mapa Anny* utváří už jen kvůli tomu, že jsme zde nuceni domýšlet si identitu postav, které se neustále vracejí, a rekonstruovat jejich osudy. Charakteristickou cykličnost je v neposlední (ne-li v první) řadě možné pozorovat také na rovině tematické: klíčová témata se pravidelně vracejí (můžeme pozorovat paralely mezi oběma soubory), i když jsou třeba zpracována jiným způsobem.

Kruhová kompozice, jak jsme již výše uvedli, je v těsném kontaktu s kompozicí zrcadlovo: opakování, které se vrací do předcházejícího bodu, lze totiž z jiného hlediska interpretovat také jako „zrcadlení“. Mohli jsme tedy výše tvrdit, že venkovská taneční zábava je odrazem (i když trochu pokřiveným) zábavy městské, s přihlédnutím k významovému potenciálu povídky nám však připadala vhodnější představa kruhu, a to bludného kruhu. Stejně tak bychom „[...] *tváře stařen, chytajících teplo skrz geometrii kaštanového listí*[...]“ (M. Šindelka, 2011, 119) mohli interpretovat jako návrat do předcházejícího bodu, ve kterém se vypravěč procházel parkem a právě mj. tyto stařeny ho zaujaly, tedy jako příklad kruhové kompozice. Nepochybně to možné je, avšak nám v případě této povídky (s velmi výmluvným názvem) připadá vhodnější hovořit o zrcadlení prostoru. Celá povídka je o zrcadlení, které je v této souvislosti ve velmi těsném vztahu k pozorování: pozorovaný okolní svět se odráží na fotografiích, jimiž je zahlcen fotografův byt. Fotografie mrtvých zvířat jsou dokonce v jistém smyslu odrazem sebe sama: „*Víte, jak funguje fotografický film?*“ „*Cože? Ne. Bohužel ne...*“ „*Fotografický film je pokrytý světlocitlivým materiálem, většinou stříbrem. Stříbro je v drobných kouscích rozptýleno v želatině, kterou je celý filmový pás potažen. Víte, z čeho se vyrábí želatina?*“ „*No...*“ „*Ze zvířecích šlach a kostí, pane redaktore. Fotografujeme na zbytky mrtvých zvířat.*“ (M. Šindelka, 2011, 113) Máme tedy před sebou příklad sebepozorování, ke kterému ostatně z každodenního života známé zrcadlo primárně slouží. Viditelněji vystupuje sebepozorování/zrcadlení vlastního odrazu do popředí v již citované (viz *Vypravěč a fokalizace*) pasáži stejné povídky, kde vypravěč pozoruje sám sebe při spánku.

V souvislosti s moderními technologiemi je svět povídek obohacen dalšími možnostmi zrcadlení: v povídce *Architekt* je rozhovor rusovlasé moderátorky a architekta dokonce vícenásobně zrcadlen (televizí v cukrárně, kavárně a patrně i jinde). Autentický záznam („přímý přenos“) rozhovoru nám povídka neukazuje, a tak odraz zdánlivě postrádá svůj obraz, avšak ten v textu, zdá se nám, skrytě přítomný je, a to v komentářích k televizi přenášeným dialogům: „*To přece nemůžete takhle jednoduše smést ze stolu. Názory v téhle věci se značně rozcházejí,‘ říká celá rozpálená. Architekt si ji pozorně prohlíží. To ještě netušil, jakým způsobem zaklání hlavu při milování, jaké konstelace mateřských znamének zakrývá její blůza, ještě netušil, jak je konstrukčně řešená. Poprali se až po debatě.*“ (M. Šindelka, 2014, 99n.) Pro přesnost neopomeňme doplnit, že zrcadlo je v povídkách velmi frekventovaným motivem.

Jistou roli má v povídkách Marka Šindelky i kompozice pásmová, i když vzhledem k povídkovému žánru textů, který nedisponuje takovým prostorem jako např. román, zde nacházíme spíše jen její náznaky. Například v povídce *Ulita* si všímáme, že jedna její část nabízí pohled na partnerský vztah z pozice Sylvie, druhá část z pohledu Martina, přičemž tyto pohledy jsou vůči sobě ve zřejmém napětí. Ještě o něco blíže (a z hlediska materiálu obou povídkových cyklů vůbec nejbližší) se k pásmové kompozici dostáváme v povídce *Architekt*, která sleduje jednak osudy staršího architekta, který, ač na vrcholu sil, zažívá neúprosný kariérní pád, jednak sleduje pomyslný vzestup budoucího studenta architektury. Tato dvě pásma jsou nezřídka propojena skrze prostor (jehož dalším významem je tedy být spojovacím/kompozičním prvkem): „*Architekt s povzdechem zastavil u spuštěných závor. Cinkot. Rudé železniční signální světlo. [...] Výstražné světlo prolétlo kolem jako oharek. Bylo slyšet cinkot závor, rychlost ohnula zvuk, přeladila jej na jiný tón. Chlap v osamělém autě. Ve tváři bledý.*“²⁴ (M. Šindelka, 2014, 94n.) Význam snahy o paralelní sledování těchto postav tkví v zachycení momentu, kdy je starší střídán mladším. K tématu nástupnictví mimochodem odkazuje podivný, zdánlivě se zbytkem prózy nesouvisející text, který dívka z vlaku podává svému mladému spolucestujícímu, a svou symbolickou podobu dostává téma nástupnictví v útěku chrta od staršího architekta k mladšímu.

Zdá se nám, že některé texty – zejména z novějšího cyklu – se dostávají do kontaktu s kompozicí typu proudu: texty povídek *Představení začíná* a *Reality*, které máme na mysli, se opravdu vyznačují velkým množstvím myšlenek, ke kterým se na základě nejrůznějších asociací dostávají, a vyvolávají tedy dojem autenticity a improvizovanosti.

²⁴ Zde jsme ostatně opět svědky zrcadlení: táž situace je nám předkládána dvakrát, ovšem pokaždé jinými očima.

Avšak vždy je zde možné určit nějakou myšlenku klíčovou, ke které se ostatní vztahují. Nemyslíme si, že by tato ústřední myšlenka byla rozostřená a nejasná jako v klasickém proudu. Tomu se však blíží svou formální stránkou: nalézáme zde dlouhé, převážně paratakticky spojené celky; text je členěn jen minimálně.

Jistě by bylo možné nacházet v povídkách Marka Šindelky příklady dalších typů kompozice, avšak cílem této kapitoly bylo upozornit na ty nejvýraznější a především si také uvědomit, že sledované povídky a povídkové cykly mají propracovanou strukturu: např. v povídce *Návrat* jsme si všimli, jak kruhová kompozice textu pozoruhodně koresponduje s ústřední myšlenkou bludného kruhu. Na Šindelkovo konstruktérství (jako na kladný, ale také záporný rys) ostatně upozorňují také některé ohlasy: „*Právě v Mapě Anny jeho stavitelství vězí: je výborně vyprojektovaná a vybudovaná. Nehledě na to, že v ní vystupuje postava Architekta a že i při popisu živých tvorů vyzdvihuje autor konstrukci těla a jeho fasádu.*“ (I. Hartman, 2014, V/23) Výrazná orientace na kompoziční stránku díla je opravdu obzvláště příznačná pro soubor *Mapa Anny*.

6. ČAS

6.1 K teoretickému uchopení

V následující dílčí analýze se zabýváme jak časem příběhu, tj. časem, ve kterém probíhají události fikčního světa, tak časem diskurzu (vyprávění), tj. časem, „v němž je nám tento příběh podán“ (T. Kubíček, J. Hrabal, P. A. Bílek, 2013, 104). Především pro zkoumání času příběhu je důležitým pojmem tzv. narativní přítomnost, jíž rozumíme jistý moment v rámci fikčního světa, který se nám při čtení jeví jako právě probíhající (T. Kubíček, J. Hrabal, P. A. Bílek, 2013, 106).

Základní aspekty, o kterých je vhodné v souvislosti s kategorií času uvažovat, byly formulovány v *Diskurzu vyprávění* Gérarda Genetta a studie *Naratologie* (T. Kubíček, J. Hrabal, P. A. Bílek, 2013) nám je připomíná. Patří mezi ně: posloupnost, trvání a frekvence. Kategorie posloupnosti rozlišuje mezi vyprávěním chronologickým a achronologickým, jehož dvěma základními typy jsou analepse – retrospekce – a prolepse – anticipace (T. Kubíček, J. Hrabal, P. A. Bílek, 2013, 182n.). Trvání se zabývá poměrem mezi časem příběhu a časem vyprávění. Pět možných podob tohoto poměru formuloval Seymour Chatman (2008):

1. s h r n u t í : čas diskursu je kratší než čas příběhu
2. e l i p s a : totéž co (1), až na to, že čas diskursu se rovná nule
3. s c é n a : čas diskursu a čas příběhu si odpovídají
4. p r o t a ž e n í : čas diskursu je delší než čas příběhu
5. p a u z a : stejně jako u (4), až na to, že čas příběhu se rovná nule

(S. Chatman, 2008, 69)

Při naší analýze se nebudeme snažit dokázat přítomnost každého z možných případů ve zkoumaných textech. Zaměříme se jen na vybrané případy, které si podle našeho názoru obzvláště zaslouží pozornost, neboť mohou přispět k poodhalení významového potenciálu díla nebo jeho části.

Jelikož pro nás – vzhledem k cílům této práce – čas není a nemůže být pouze naratologickou kategorií, zaměříme se i na jeho postavení na rovině motivů, příp. jejich tematizace. Budeme si všímat, jak často a v jakých podobách se zde vyskytuje a jaké významy může v textech rozehrávat.

6.2 Posilování narativní přítomnosti

Jak jsme uvedli v teoretickém úvodu, o narativní přítomnosti mluvíme tehdy, když nějakou situaci příběhu vnímáme jako právě nastávající. Takový pocit jistě není ve vyprávění něčím neobvyklým: mezi tyto případy řadíme i klasické vyprávění v minulém čase, které nijak nedává najevo odstup času příběhu od času vyprávění: „*Narativní přítomnost příběhu přitom neodpovídá nezbytně gramatickému přítomnému času: může být sice vyjádřena přítomným gramatickým časem, avšak v češtině bývá častěji vyjádřena gramatickým časem minulým.*“ (T. Kubíček, J. Hrabal, P. A. Bílek, 2013, 106). Přestože k dosažení pocitu narativní přítomnosti tedy stačí poměrně málo, povídky Marka Šindelky jsou specifické tím, že se nás v tomto pocitu aktuálního nastávání snaží různými způsoby utvrzovat. Jako vděčný prostředek jim často slouží příslovce „**ted**“ a jeho synonyma: „*V domě žije člověk jménem Josef. **Ted** právě dřepí pod jabloní a pozoruje věci.*“ (M. Šindelka, 2011, 6) „*A **ted**, jak tu stojím obrůstán hovorem jak krajkou, křehkou krajkovou strukturou namočenou v cukrové vodě, **ted** to vidím v celé hrůze.*“²⁵ (M. Šindelka, 2011, 56)

Pocit narativní přítomnosti se však Šindelka snaží posilovat i jinak, a to výrazným zkrácením vět a zprostředkováním smyslových (převážně sluchových) vjemů: „*Duté loupnutí vlastního kloubu. Oblékl si kabát – bouře látky. Vzal aktovku – skřípění kůže. Zavřel skříň – vráskot dřevotřísky. Vyšel na chodbu a zabouchl za sebou dveře – hromobití umakartu.*“ (M. Šindelka, 2011, 26) Intenzivní pocit prožívání „tady a ted“ máme také v povídce *Představení začíná*, a to mj. díky konkrétním časovým indikátorům, které nám jsou v průběhu čtení nabízeny: „*Nesmíte se divit. Minuta čtyřicet pět.*²⁶ *Jako každý inteligentní člověk mám sklony k neurotismu, hypochondrii a jiným preciznostem.*“ (M. Šindelka, 2014, 7)

6.3 Porušování chronologie

Posloupnost událostí se nám (stejně jako lineární princip ve spojitosti s kompozicí) jeví jako cosi základního, bez čeho by se zkoumané povídky neobešly. Celý cyklus *Mapa Anny* se do značné míry opírá o chronologii: povídky jsou většinou uspořádány tak, aby respektovaly čas, ve kterém se odehrály (například příběh Ondřejových rodičů předchází líčení Ondřejových osudů). Dle zákonitostí chronologie je vlastně sestaven i příběh Anny:

²⁵ Zvýrazněno J. S.

²⁶ Podtrženo J. S.

události povídky *Reality*, ve které se s Annou poprvé setkáváme, by se sice na časové ose patrně zařadily až na konec, avšak tuto povídku chápeme jako jisté rámcové vyprávění, které uvozuje dále již chronologický průběh vyprávění o Anniných osudech.

Přestože se nám však dodržování časové posloupnosti jeví v souvislosti se zkoumanými povídkami jako základ, porušování chronologie zde také není ničím výjimečným či méně podstatným. V prózách se setkáváme s oběma typy porušování chronologie: analepsí i prolepsí. Již jsme se zmiňovali o prolepsi jako možné manifestaci „vědoucího“ vypravěče: „*Lenka si nedlouho po odjezdu z hor uvědomí, že s Petrem trpí, a opustí ho. Začne žít s číšníkem, do kterého se hluboce zamiluje, a velmi rychle v něm vypěstuje naprosto stejný mechanismus notorické žárlivosti, kterým ji číšník začne mučit ještě krutějším způsobem než Petr.*“ (M. Šindelka, 2014, 125) S jistými proleptickými náznaky se však setkáváme i v jiném kontextu. Uveďme nyní příklad ze samého začátku povídky *Luk*: „*Petrovi z toho po zádech přejede mráz. Srazancí, která ho samotného překvapila, podřadil. Jako by něco vykloubil, jako by lámal něco živého.*“²⁷ (M. Šindelka, 2011, 13) Poslední věta citované ukázky pozoruhodným způsobem naráží na téma povídky, které se plně rozehraje daleko později. Taková narážka v nás při opětovném čtení (při prvním čtení nás tato pasáž patrně nijak výrazně neupoutá) vyvolává pocit jisté osudovosti, nebo alespoň jakési souvislosti všeho se vším – tedy pocitu, že to, co se má teprve odehrát, je v nás nějakým způsobem přítomno již dříve (mj. také proto jsme v první kapitole zabývající se žánrovým vymezením konstatovali, že povídky staršího cyklu se vyznačují výraznějším tíhnutím k závěru).

Jak jsme poznamenali již v souvislosti s postavami, anticipační narážky se v souboru *Mapa Anny* týkají i jich: bavič ve svém rozsáhlém monologu zmiňuje o svém příteli spisovateli, který bude dále osobním vypravěčem povídky *Reality*; v povídce *Mapa Anny* nacházíme zase zmínku o Annině dědečkovi, který byl horníkem a na jehož přítomnost patrně narážíme v povídce *Dukla, Darkov, Salm*. Postup může být však i obrácený: když je Anně v povídce *Mapa Anny* představen postarší pár, my už jen retrospektivně vzpomínáme na příběh Sylvie a Martina; zmínky o bavičovi v povídce *Reality* nás zase upomínají na první povídku.

S klasickými příklady analepsy, kdy je výchozí narativ přerušen událostí, jež výchozímu narativu předcházela, se setkáváme rovněž. Prostředky analepsy se zde mj.

²⁷ Zvýrazněno J. S.

staví do těsné blízkosti k tématu návratu,²⁸ jež vystupuje do popředí nejen v povídce *Návrat*. V této povídce se hlavní postava, poté co se probudí na podlaze hotelového pokoje, snaží zpětně rekonstruovat okolnosti svého výskytu zde, tj. obrací se zpět. Pro tematickou rovinu je relevantní, že Štěpán se vrátil do svého rodného kraje a především to, že se Štěpán pokouší vrátit zpět do „normálního“ života. V povídce *Zůstaňte s námi* se osobní vypravěč vystupující zároveň jako postava zase snaží navrátit se zpět ke kořenům. Na časové ose se tyto snahy o návrat projevují retrospektivními odbočkami do dětství hrdiny: „*Najednou si vzpomenu na dědu. Na praotce. Na dědka. Byl policajt. Večer chodíval do hospody hrát na harmoniku. Bodrý odulý člověk. Veselá kopa. Ke stáří narůstal a rudnul. Sundal ho infarkt. Zůstal mi z něj takový obrázek, vzpomíněčka. Za umaštěnou korunu kupuju sladkou červenou chemikálii zvanou Limo, za špinavým oknem letní večer, kýve se lipová větev [...] Tu noc přišel domů a kolem půlnoci ho sundal infarkt. Přibil ho k podlaze.*“ (M. Šindelka, 2011, 74)

Vzpomínkový, a místy tedy retrospektivní charakter má celá povídka *Dukla, Darkov, Salm*, ve které si bývalý horník zpřítomňuje známý prostor, který však časem prošel velkými změnami.

Retrospektivu užívají povídky také za účelem vysvětlení nějakého problému. V povídce *Zrcadlo* nacházíme snad nejrozsáhlejší retrospektivní pasáž, kterou mezi zkoumanými texty nalezneme: sousedka zde ve snaze osvětlit žurnalistovi problém mužské seberealizace vypráví příběh (jejž lze pokládat za ucelený vložený příběh) o kulturistovi Charpakinovi.

Na okraj jen připomeňme, jakou zásadní roli hraje minulost při charakterizaci postav: vzpomeňme si na hrdiny poskládané z cizích nánosů a svých minulých životních osudů: „*Andrea je typická mladá žena mezi pětadvaceti a pětatřiceti, pohledná, inteligentní, poskládaná ze zbytků svých předchozích vztahů. [...] Zajímá ji výtvarné umění, kdysi něco malovala, kdysi žila s malířem.*“ (M. Šindelka, 2011, 48)

Za pozoruhodný příklad analepse, či prolepse – podle toho, jestli uvažujeme na úrovni okamžiku promluvy, nebo okamžiku její čtenářské percepce – můžeme mimochodem chápat i pasáž: „*Anno, lásko, vyprávěj mi o sobě, napíšu o tobě knihu (Anna se smíchy chytá desky stolu, zaklání se a roní slzy), přísahám, ty mi to nebudeš věřit, ale jsem spisovatel [...]*“ (M. Šindelka, 2014, 25) – potom si ale uvědomme, že nepřiliš korektně ztotožňujeme subjekt promluvy s fyzickým autorem.

²⁸ O něm více v oddílu *Motiv a téma*.

Příklady analepse a prolepse nám umožňují poodhalit napětí mezi minulostí, přítomností a budoucností v povídkách. Všimli jsme si, že budoucnost zde funguje jako princip, který je v člověku do určité míry zakořeněn – dostává se tak do kontaktu s osudovostí. Minulost má zase zásadní charakter na podobu našeho přítomného života, tj. na náš životní pocit i naše vlastnosti. Svět minulosti je v nás neustále přítomen a v příhodných okamžicích se „vynořuje na světlo“.

6.4 Trvání

Kategorie trvání je pozoruhodná tím, že zde nejsme schopni určit jistou „základní“ podobu vztahu mezi časem příběhu a časem diskurzu. V klasickém narativu bychom snadno mohli najít sdělení typu: „Prudce zabouchl dveře.“ – čas diskurzu je zde zjevně delší než samotný děj (protažení); stejně tak bychom mohli číst například: „Celé dopoledne roznášel noviny.“ – zde je do jediné věty shrnuta úporná několikahodinová činnost (shrnutí). Je jen logické, že se v Šindelkových textech můžeme setkat s oběma zmiňovanými typy. Někdy si jich ani nevšimneme, někdy naši pozornost však upoutají, neboť je zde napětí mezi časem příběhu a časem diskurzu vystupňováno do takové míry, že vyvolává dojem z autorského záměru.

Například v povídce *Luk* se setkáváme s protažením jako s prostředkem stupňování dějového napětí: „*V tu ránu Jakub vystřelil. Všechno se zastavilo. Louka, les, oči srn, Petrovo srdce. Jakub stojí. Sleduje dráhu střely. Vystřelil chytře, pod správným úhlem šikmo vzhůru. Šíp opsal oblouk, vystoupal do nejvyššího bodu a začal padat, začal nabírat strašnou, děsivou rychlost, začal těžknout. Zaryl se do země asi padesát metrů od stáda.*“ (M. Šindelka, 2012, 19) Záznam děje, který sám o sobě může trvat jen pár vteřin, zde čteme neúměrně déle. Důvodem k neustálému odkládání momentu, kdy šíp dopadne na zem, je, jak jsme již uvedli, právě gradace napětí: čtenář je zde společně s Petrem a Jakubem dychtivý dozvědět se, zda vystřelený šíp zasáhne některou ze srn. Napětí mezi časem diskurzu a časem příběhu nás zde upozorňuje také na pozoruhodný rozpor mezi rychlostí našich myšlenek – uvědomme si, čeho všeho (kolika detailů) si Petr (kterého zde vnímáme jako fokální postavu) stačí v krátkém momentu povšimnout – a jejich slovní formulace.

Na příklady shrnutí delšího časového úseku do neúměrně kratší výpovědi jsme již narazili, když jsme se zabývali otázkou chronologie vyprávění. Snad každý z případů časové analepse či prolepse, které jsme citovali, je stručným záznamem delšího časového úseku. V těchto případech je shrnutí patrně motivováno především nutnou ekonomičností

povídkového textu, který zkrátka nemůže dlouze pojednávat o všem. Při čtení ukázky z povídky *Polaroid* se nám však tentýž postup jeví v jiném světle: „*Několik hodin proseděl v poloprázdné kavárně, v televizi shlédl (správně zhlédl, J. S.) připitomělý seriál o partě mladých veselých lidí, kaktusy, palmy, pláž, moře, všelijaké debilní romance, Johnny a Marianne, jiné dvojice, opálené tváře, trápení, že nemůžou jít surfovat, nesmí se do vody kvůli žralokům, v noci chodí na pláž, pijou tequillu, do rána si povídají, koukají na měsíc, na moře a všelijak se líbají, hrůza, nakonec ho to tak unavilo, že to ani nedokoukal.*“ (M. Šindelka, 2011, 137) Tato část textu nás přivádí k myšlence, že uvědomění si rozporu mezi časem příběhu a časem diskurzu nezáleží jen na velikosti tohoto rozporu, ale také na způsobu jeho podání: o zhlédnutém filmu by se zajisté dalo informovat daleko stručněji (např.: „V televizi zhlédl seriál o partě mladých lidí na prázdninách u moře.“) a nutný časový rozpor by ani nemusel být tak markantní. Záznam seriálu, tak jak jej máme před sebou, je však zřetelně poznamenán názorem, který k němu zaujal vnímající subjekt. Sumarizace a mj. také eliptičnost se zde zdají být motivovány především jistou lhostejností a nadřazeným postojem subjektu: text nám v podstatě říká, že zhlédnutý seriál byl tak „připitomělý“, že se celý dá shrnout do několika stručných poznámek, navíc že není ani podstatné vědět, jak konkrétní díl skončil.

Tento pocit lhostejnosti, někdy až cynismu prostupuje celou povídkou *Polaroid*, ani zdaleka však není omezen pouze na ni. Následující ukázka je z povídky *Zůstaňte s námi: „Přeřeknete se často?“ (Lenka je typická dívka mezi dvaceti a pětadvaceti. Pěkná. Nic víc mě nenapadá.) ,Naživo, ano, to máte tak, pro nás, kolem a kolem, rozumíte, rutina, čteme, sem tam samozřejmě, cha cha cha‘ – něco takového říkám.*“ (M. Šindelka, 2011, 50) Zde se lhostejnost vztahuje k promluvě, kterou osobní vypravěč sám produkuje. Tato lhostejnost zde má podobu rezignace na společenskou konverzaci a slovní komunikaci vůbec. V citovaném úryvku vystupuje ještě více do popředí eliptičnost (vztahuje se sice na slovní jednotky, ty jsou však v rámci promluvy také jednotkami časovými, proto můžeme hovořit i o eliptičnosti časové). S podobně redukováným záznamem promluvy se setkáváme i v povídce *Jméno*, zde však eliptičnost nevypovídá o lhostejnosti subjektu, nýbrž o jeho ztrátě (poruchách) kontaktu nejen se „světem slov“, ale v této souvislosti také s přítomným časem (Josef je již patrně „více doma“ v minulosti).²⁹

Z hlediska trvání považujeme za podnětné ještě upozornit na místa v textech, na kterých dochází k pokusům přiblížit čas vyprávění k času příběhu. Nejvýrazněji tuto snahu

²⁹ Která se mu však, nezastírejme, do jisté míry také zatemňuje.

dokumentuje povídka *Představení začíná*. Obsahem této povídky je vnitřní monolog baviče, opravdu jen vzácně přerušovaný pronesenou řečí, která povětšinou informuje o čase zbývajícím do začátku představení. Sami jsme vyzkoušeli, že čas fikčního světa zpočátku přibližně odpovídá rychlosti čtení, později se však rozdíly prohlubují: rozsah textu zde přestává být úměrný času, který „máme k dispozici“. Autor tedy pravděpodobně takovou strategii neměl.

6.5 Čas na rovině motivické a tematické

Pokud uvažujeme o čase a jeho různých významech v povídkách Marka Šindelky, nacházíme zde přinejmenším tři dominantní polohy času. Povídka *Jméno* (ale třeba také povídka *Dukla, Darkov, Salm*) pojímá čas víceméně tradičně, tj. jako čas, který nenávratně uplývá, čas, který je vymezen člověku, čas spojený se stárnutím všeho. Povídka *Reality* upozorňuje na další polohu času, tj. čas jako to, čím jsou lidé posedlí, co se snaží neustále hromadit a schraňovat: „*Mozek je kapitalista. Je to zlý buržoaz, který hromadí čas. Využívá celé tělo k vlastním temným účelům [...] Nebohé jogíny nutí třicet let držet ruku nad hlavou, až se jim změní v kostěnou větévku hnijící zaživa, nutí anorektičky chřadnout, sportovce narůstat jak balony, pro svou slast tráví celé tělo alkoholem, ždíme hormony z nadledvin, je to bezuzdné divoké zvíře prahnoucí po čase, po vzpomínkách, které horečně směřuje s jinými nervovými soustavami.*“ (M. Šindelka, 2014, 37) Nastíněné pojetí času zde vysvětluje mezi charakteristikou lidského mozku. Povídka *Reality* zahrnuje patrně nejvíce úvah o čase a upozorňuje nás minimálně ještě na jeden aspekt času (který s předchozím souvisí), který Šindelka využívá i v jiných prózách: „*[...] čas se zkracuje a smršťuje, řítí se střemhlav do nekonečna, je ho čím dál víc, je čím dál rychlejší, hromadí se a množí ve všech nádržích, které jsme si na něj vymysleli. Kdysi lidé chodili šeptat příběhy do korun stromů, do puklin ve zdech. Dneska každou minutu přibude na YouTube dvacet čtyři hodin času, to znamená čtyři roky za den. Ten nehmotný tvor roste a roste, snědl vůz s koňma i s pantátou, snědl selku i se selatama a tebe, tebe sní taky, cha cha [...]*“ (M. Šindelka, 2014, 23n.) Úryvek znovu upozorňuje na chorobnou posedlost lidstva hromaděním času, navíc však naráží na jeho neuvěřitelnou plasticitu a rozpínavost. Tato vlastnost času je v kontextu povídky pojímána především v souvislosti s moderní dobou, připomeňme však, že jsme na neuvěřitelnou flexibilitu času narazili i v souvislosti s časem příběhu a časem vyprávění, jež je možné všelijak rozpínat a smršťovat, čímž se vytváří pozoruhodné napětí.

Na tomto místě je pro nás však nejdůležitější právě vědomí toho, že Šindelka nám ve svých povídkách (někde více, někde méně) předkládá charakteristiku času v moderní době: upozorňuje, jak jsme již poznamenali, především na jeho nesmírnou elasticitu a vidí jej jako objekt lidské hromadící posedlosti. Tohoto potenciálu si všímáme především na rovině tematicko-motivické, avšak Šindelka s ním pracuje i jinými (možná méně nápadnými) naratologickými prostředky.

7. MOTIV A TÉMA

7.1 K teoretickému uchopení

Při naší motivicko-tematické analýze se teoreticky opíráme zejména o pojednání o motivu v publikaci *Na okraji chaosu* Daniely Hodrové (D. Hodrová a kol., 2001).

Hodrová motiv charakterizuje jako: „[...] zvláštním způsobem užití slova, věty, obrazu – takovým způsobem, který naznačuje jeho vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla [...]“ (D. Hodrová a kol., 2001, 721). Jako příklad takového zvláštního užití pak uvádí opakování, umístění v jádru díla nebo grafické zdůraznění. Hodrová dále upozorňuje na dvojí pojetí motivu, a to pojetí široké a úzké. V širokém pojetí se motivem rozumí všechny verbální i neverbální prvky, které jsou součástí textu; v úzkém pojetí chápeme jako motiv „pouze takový prvek, který se v textu opakuje, přitom záměrně a systémově“ (D. Hodrová a kol., 2001, 722). Přestože se Hodrová kloní spíše k úzkému pojetí motivu, upozorňuje na jeho úskalí: není pravidlem, že je motiv v díle vyjadřován stále stejným způsobem; striktní dodržování užšího pojetí motivu nás omezuje jen na zkoumání jednotlivého díla (nikoliv celku autorovy tvorby). Motivickou analýzu však není možné opírat o každý prvek textu (široké pojetí), Hodrová proto doporučuje omezit se na „určitý výběr motivů – takových, které se z hlediska daného díla (autora, doby) jeví jako důležité (subjektivnost tohoto výběru je přitom zjevná).“ (D. Hodrová a kol., 2001, 723) Tohoto doporučení se pokusíme přidržet i při naší analýze – také z toho důvodu, že má naše práce mj. právě k úvaze o smyslu směřovat.

Dalším problémem, na který Hodrová upozorňuje, je rozlišení motivu a tématu. Navrhuje, aby za motiv byl považován prvek spjatý především s konkrétním dílem, tj. bez zjevného intertextového charakteru, za téma mají být pak považovány „[...] obecnější motivické komplexy a toposy, které se vracejí v různých dílech (cesta, město-labyrint, dům, návrat domů), přesahují jejich významovou strukturu a nezřídka mají filozofický a ontologický význam [...], případně se vztahují k archetypům [...] a nejsou významné jen v jedné epoše, ale v rámci celé lidské kultury.“ (D. Hodrová a kol., 2001, 739) Přesto však Hodrová shledává rozlišení motivu a tématu leckdy velmi obtížným a ne vždy vskutku smysluplným (D. Hodrová a kol., 2001, 739) Ani pro naši analýzu není podstatné v textech jednoznačně odlišit motivy a témata, ale především vyhledat prvky, které nám umožní poodhalit smysl díla.

Při práci se budeme dotýkat také pojmů, které Hodrová charakterizuje, když se pokouší o klasifikaci motivů. Jako základní se jí jeví rozdělení na *motivy verbální* a *neverbální*. Zatímco verbální motiv je vyjádřen slovem (souslovím, větou,...), neverbální motiv může být vyjádřen např. graficky (Hodrová jako příklad uvádí kříž, písmeno; v Šindelkových povídkách se setkáváme s motivem /), zvukově (z hlediska eufonie, intonace) apod. (D. Hodrová a kol., 2001, 728)

Z hlediska frekvence výskytu motivu můžeme hovořit o *monomotivu* (prvek s jediným výskytem) a *leitmotivu* (motiv, který se vrací). Je však důležité mít na paměti, že motiv nemusí být vyjadřován stále týmž způsobem – může se realizovat i prostřednictvím opisů, synonym (D. Hodrová a kol., 2001, 728). Motiv / je v Šindelkových prózách ne vždy vyjádřen graficky (neverbálně), ale nalézáme pro něj i verbální vyjádření.³⁰ Kromě proměnlivosti realizace motivu se Hodrová zmiňuje také o proměnlivosti významu, který motiv nabývá v různých kontextech. Při naší analýze se pokusíme všimnout si i těchto významových proměn.

Významné postavení zaujímá *klíčový motiv*, který často figuruje už v názvu díla. „*V klíčovém motivu se význam zpravidla kondenzuje, ať už se jedná o význam v podstatě jednoznačný (krakatit ve stejnojmenném románu K. Čapka z r. 1924), nebo v sobě skrývá ambivalenci, má charakter šifry.*“ (D. Hodrová a kol., 2001, 723)

Za zmínku stojí také rozlišení motivů *jednoduchých* a *složených*, přičemž pro složené motivy jsou charakteristické jejich proměnlivé vyjádření v textu a jejich rozložitelnost na dílčí jednoduché a složené motivy (D. Hodrová a kol., 2001, 730). Příkladem složeného (komplexního) motivu je postava, prostor, čas,...

Cílem naší práce však není pouhá deskripce motivů, které se v povídkách vyskytují, ale právě hledání oněch prvků, které se podílejí na konstituci jejich ústředního smyslu. A právě vzhledem k nim se pokusíme výběr zkoumaných motivů orientovat. O některých jsme se již zmínili v předešlých kapitolách (o specifických postavách, prostoru, času), nyní se zaměříme některé další.

³⁰ Bylo by tedy v našem případě možná přesnější nehovořit o verbálním a neverbálním motivu, ale o verbální a neverbální realizaci motivu.

7.2 Další návratné motivy a témata v povídkách Marka Šindelky

7.2.1 Tělo

Přestože motiv těla nenalezneme v žádném titulu povídky, do jednotlivých textů proniká velmi výrazně: „[...] cítil, jak mu rudnou tváře, jak se mu do líček nalévá teplo, věc pod botou taky hřála víc a víc, v krku mu vyschlo, přestože vzduch byl vlhký, přestože bylo dusno a Péťa se tak strašně styděl, že ho z toho začala bolet hlava [...]“ (M. Šindelka, 2011, 96)

„Pozoroval jsem, jak si holka svléká kabát, jak si sedá, jak přehazuje nohu přes nohu, jak divným nervózním švihem odhazuje ofinu z čela, jak skládá ruce v klíně. Všechno to křičelo po pozornosti.“ (M. Šindelka, 2014, 57) V Šindelkových povídkových cyklech snad není jediný text, kde by motiv těla nebyl vůbec přítomen. Autor s ním pracuje v různých kontextech, čímž motiv nabývá různých významů. Velmi „tělesné“ jsou často už samotné incipity povídek: „Začalo to velmi tělesně. Tepem srdce, zpocenými dlaněmi, suchem v ústech.“ (M. Šindelka, 2014, 5); „Sylvie cítila dvě věci: pohyb pětíměsíčního plodu ve svém břiše a parfém.“ (M. Šindelka, 2014, 12); „A pak jsme šli tančit. Tančím, tančíme, to je naše záchrana. Aspoň minutu můžeme mlčet, lásko moje. Objímám tě, jsi horká, cítím to pod dlaní, satén, pohyby páteře, páteř a řemínek podprsenky [...]“ (M. Šindelka, 2011, 48) Ve všech citovaných případech je pomocí motivu těla vyjádřeno, co postavy v daném okamžiku fyzicky pociťují.

Toto pronikání do tělesných pocitů postav je příznačné nejen pro začátky: hojně se s ním setkáváme i v průběhu dalšího čtení (viz příklady výše citované za účelem dokumentace výskytu motivu těla v povídkách).

Velmi příznačná je také skutečnost, že pocity postav se nesoustředí pouze na vůli ovladatelné části těla (dlaně, nohy, prsty,...), ale velmi často si uvědomují i pohyby svých vnitřních orgánů: „Jenže já v sobě cítím pohyby vnitřností, především srdce, které jakoby kopulovalo s nějakým jiným orgánem. [...] A myslet na vlastní plíce, to je opravdový děs. Není úplně zdravé to rozpínání a smršťování. Nevím, jak jste vzdělaní v biologii [...]“ (M. Šindelka, 2014, 6n.) Motiv vnitřností, který s motivem těla souvisí, je v textech tedy také značně zastoupen. Často se zde jedná o vnitřnosti zvířecí (viz např. povídky *Jaro I*) nebo *Luk*). Pojmenováním a detailním popisem tělesných pochodů, které se odehrávají uvnitř postav, vytváří autor obraz jejich nitra a pravděpodobně i vyvolává obdobné pocity u čtenáře textu. Ono bloudění v lidských útrobach nás nutí mít stále na paměti (a dokonce možná i pociťovat) biologickou podstatu člověka. Bez ohledu na příjemnost takového

postupu v nás pravděpodobně texty vyvolávají pocit hlubokého prožitku, možná až fyzického „souznění“ s vnímající postavou.

Fyzické pochody jsou často do té míry nezvladatelné, že před nás postaví tělo jako problém. S takovým pojetím se můžeme setkat např. v povídkách *Jaro 1*), *Zrcadlo*, *Představení začíná*, *Ulita* či *Mapa Anny*. V povídce *Návrat* přerůstá konflikt dokonce v zápas s vlastním tělem: „Štěpán nadává a pumpuje a pumpuje. Nakonec se jeho zoufalství změnilo v zlost. Vztekla tou motanicí šlach a kostí praštil o dřevěné opěradlo židle. Nebolelo to. Jen to trochu ztěžklo.“ (M. Šindelka, 2011, 21) Představa těla jako něčeho od člověka neoddělitelného se tedy v tomto odstavci obohacuje o myšlenku, že člověk může být se svým tělem nespokojen – být s ním v konfliktu, bojovat s ním.

Někdy se také v textech setkáváme s redukcemi, které omezují člověka jen na jeho tělesnou složku: Petr v povídce *Příliš těžké zbraně* provádí myšlenkovou operaci, na základě které se mu pod jménem přítelkyně Lenky vybaví jen shluk (především) tělesných detailů: „S hrůzou na chvíli zahlédl, co zahrnovala množina s jejím jménem: několik pih v oblasti klíčních kostí, kam se nejčastěji díval, když spolu mluvili, pohyb ruky, kterou si vracela za ucho pramen vlasů, několik málo slov, frází, které si mezi sebou házeli jak míč, několik málo představ o jejím světě (znali se sotva pár měsíců), nějaká vůně, pár druhů úsměvu.“ (M. Šindelka, 2014, 65) Tělo je tedy problematické také z toho důvodu, že může být tím jediným, co z nás naše okolí vidí. Povídka *Mapa Anny* jako by se této problematice také dotýkala: teprve přes tělesné detaily (*Kosti*, *Rty*,...) se tu otevírají životní osudy hlavní hrdinky.

Při úvahách o lidském těle se přímo nabízí myšlenka na jeho pomíjivost, smrtelnost. Problém odumřelého těla není, domníváme se, v Šindelkových povídkách tak aktuální jako problém živého, fungujícího těla, které „dělá, co se mu zachce“. S motivem rozkladu a odumírání se však zřetelně setkáváme v první povídce cyklu *Zůstaňte s námi*, která nese název *Jméno*: „Začíná jít do tuhého. V celé zahradě. Zpustošené záhonky, popraskaná hlína, šedivé stvolý, mrtvolý tulipány, mrtvolý růží. Z boudy stlučené z umakartu kouká kus psa. V rohu zahrady kůlna, před ní uhynulý žigul. Ostatky automobilu. Pod odchlíplou kapotou je vidět vnitřnosti.“ (M. Šindelka, 2011, 6) Všimáme si, že rozklad zde zasahuje i věci neživé: automobil.

Už v povídce *Jméno* se také setkáváme s motivem těla nemocného, který však hojně nacházíme i v dalších textech – často jako součást přirovnání a metafor: „Léto jako nemoc, jako zánět v zahradě.“ (M. Šindelka, 2011, 6); „A přestože byl Matěj při tom, přestože sám cítil, že tohle v nich zůstane asi jako v epileptikovi vzpomínka na záchvat,

zadoufal, že milování je důkaz.“ (M. Šindelka, 2014, 50) „Všechno to vypadá logicky. Smršťuje se to a napíná jako vzorek pod laboratorním sklíčkem. A na tom všem lidstvo jako nemoc, jako zhoubné bujení.“³¹ (M. Šindelka, 2011: 74) Tělesnost je tedy významným stylotvorným prostředkem v povídkách Marka Šindelky, a ještě na ni tedy v poslední kapitole zvláště upozorníme.

7.2.2 Svět slov

Mluvit o motivu slova v souvislosti se slovesným dílem je trochu podivné, neboť slovo je v podstatě „univerzálním motivem“, bez kterého se žádné takové dílo neobejde. Ne každý literární text však na všudypřítomnost a v neposlední řadě také problematičnost slov upozorňuje v takové míře jako texty Šindelkovy. Máme tu pocit nepřetržitého „proudění slov“, které vyplňuje veškerý prostor: „*A teď, jak tu stojím obrůstán hovorem jak krajkou, křehkou krajkovou strukturou namočenou v cukrové vodě, teď to vidím v celé hrůze. [...] Mluví k národu žijícímu, mačkajícímu se za tou matnou, jak šedým zákalem potaženou čočkou, mluvíme, přijdu domů, mluvíme, Andrea pokračuje v arbitráži, já v prosloveh k čočce – národu.*“ (M. Šindelka, 2011, 56) Texty v nás pocit všudypřítomnosti slov (možná dokonce „tonutí“ ve slovech) vyvolávají i aktivizaci zvukových představ: „*A všude kolem děsivý zvuk řeči, zvuk jazyka. Hluboko řezivo h ch k r d t n, nad tím svistot sykavek, uprostřed bezpohlavní bahno (bflmatd.) Zle se mi z toho udělalo. Tak po tomhle laně šplháme od zvířete k božstvu?*“ (M. Šindelka, 2011, 52)

Již na vybraných textech si můžeme povšimnout jistého konfliktního vztahu ke slovu. Pozoruhodné je už označení „svět slov“, které Šindelka mnohokrát repetuje již v první povídce staršího cyklu: „*A svět slov. Josefovy děti mluví. Je jich tu víc. Tři. Mluví o něm. O otci. Co s Josefem? Co jen teď s ním? Josef je slyší, ale nerozumí. Svět slov, náhle ne úplně...*“ (M. Šindelka, 2011, 8) Označení „svět slov“ evokuje představu, že si slova žijí vlastním životem, ve svém vlastním světě, nezávisle na člověku. V povídce *Zůstaňte s námi* připomíná Šindelka i ono Slovo, které začalo existovat ještě před člověkem: „*[...] chlap před oltářem říká přesně to, čeho jsem se bál, říká: Na počátku bylo Slovo, a to Slovo bylo u Boha, a to Slovo byl Bůh, možná to ale říkám já sám jeho ústy, možná že ještě spím spolu s ostatními na gauči, v křesle, na zahradě, nebo na seně, možná se to ale skutečně děje, nebylo by se nakonec čemu divit. A pak před Slovem padáme na kolena.*“

³¹ Podtrženo J. S.

(M. Šindelka, 2011, 91) V Šindelkových textech tedy není člověk tím, kdo by ovládal slova – slova tu naopak ovládají člověka.

Přesto lze v textech vystopovat jistý cyklus zdánlivého ovládnutí světa slov v závislosti na životní fázi, ve které se člověk nachází. Dítěti chvíli trvá, než svět slov (i když jen zdánlivě) „ovládne“ – slova jsou pro něj „příliš těžké zbraně“, ³² jejich svět (spíše individuální mikrosvět) slov v hlasivkách teprve „začíná klíčit“. ³³ V dospělosti člověk slova běžně používá, má pocit jejich ovládnutí, avšak neustále jej provázejí konflikty slovy zapříčiněné. Právě tuto fázi – kdy zdánlivě ovládaný svět slov je příčinou mezilidských sporů – zachycuje Šindelka podle našeho názoru nejdetailněji, a proto se k ní níže ještě podrobněji vrátíme. V poslední fázi svět slov člověku uniká, stává se pro něj neuchopitelným – jak to ostatně dokumentuje první povídka s názvem *Jméno* s hlavní postavou Josefa. Svět slov je tu tedy zobrazen jako něco, co nás neustále přerůstá, co nás také může přivést do úzkých: „*Přede mnou Tomáš – motá se do těch svých repetit, nešťastné „jakoby“ před ním roste, nabývá nehezských rozměrů, ze zájmu Andrey je chudák celý nervózní. Na něco se ho ze solidarity přece jen ptám. Chytá se toho, šplhá po tom našem nedomrlém laně, ale za chvíli už se v něm zase šmodrchá a nakonec jakoby nádor v Tomášově řeči přeroste únosnou mez, metastázuje do každé věty [...]*“ (M. Šindelka, 2011, 53)

Na druhou stranu je slovu vždy vlastní určitá míra prázdnoty vyplývající patrně z arbitrárnosti pojmenování. S obsahem slova je možné manipulovat, dokonce je možné zbavit jej obsahu: „*Petr si vzpomněl na hru, kterou hrával, když byl malý. Když se mu nechtělo myslet, začal si pro sebe mechanicky opakovat nějaké slovo. Podíval se na nebe a řekl ‚nebe‘ a opakoval to slovo, dokud zcela neztratilo smysl a přestalo mít cokoliv společného s obrovskou plochou modře před jeho zrakem.*“ (M. Šindelka, 2014, 62)

Problém různého uchopení slovního obsahu je v textech častou příčinou hádek mezi mužem a ženou: „*„Třeba jsem vůbec neměl dělat žurnalistiku...“ ,Nechápu, na co tím narážíš.‘ ,Na nic. Jenom tak přemýšlím. To je jedno...‘ ,Kdybys nestudoval žurnalistiku, nikdy bysme se nepotkali.‘ ,Takhle jsem to samozřejmě nemyslel.‘ ,Ale mohlo tě napadnout, že se mě to dotkne.‘“ (M. Šindelka, 2011, 49) Ukázka zřetelně dokumentuje, jak se konflikt rodí nikoliv na základě nějakého zraňujícího činu, ale jen na základě slova: slovo je příjemcem interpretováno jinak, než s jakým úmyslem bylo vysloveno. Jednající postavy se tak dostávají do konfliktu v podstatě bez vlastního přičinění, jen na základě*

³² Název povídky novějšího cyklu.

³³ Povídka *Jméno*.

rozdílné „gramatiky“. A s podobnými situacemi se v Šindelkových textech setkáváme velmi často. Konfliktní dialogy jsou v podstatě specifickou hrou, ve které se původní významy slov proměňují a deformují: „*Dobře, je to hranice...*‘, *Cože?*‘, *Nevím, hranice, třeba...*‘, *Myslíš jako mezi náma dvěma třeba?*‘, *Ne, myslím jako třeba mezi Izraelem a Palestinou...*‘, *To je to samý...*‘, *Ty ses nějak špatně vyspala, co?*““ (M. Šindelka, 2011, 43) Tyto a podobné dialogy jako by dokumentovaly nemožnost porozumění mezi mužem a ženou, která je tu způsobena právě různým uchopováním slov. Dialogy jako by byly také poznamenány vžitými komunikačními modely, které často unáší původně nevinný rozhovor až do víru sporu. Komunikační zkušenosti umožňují člověku vést dialogy, aniž by více přemýšlel: „*Tak jak?*‘, *Ale jo.*‘, *Co ty?*‘, *Dobrý.*‘, *Hm.*““ (M. Šindelka, 2011, 64) Výsledkem jsou pak situace, kdy člověk pronáší promluvy naprosto bez vlastní vůle – jen proto, že postupuje podle naučených komunikačních stereotypů. V textech nalézáme důkazy o tom, že se samotný mluvčí diví tomu, co řekl: „*Budeme se těšit!*‘ *říkám kupodivu já sám.*“ (M. Šindelka, 2011, 53); „*To je zajímavé. Jak můžou rozeznávat jenom dvě barvy? Ty ostatní nevidí?*‘ (*Já vůl*)“ (M. Šindelka, 2011, 59); „*Naživo, ano, to máte tak, pro nás, kolem a kolem, rozumíte, rutina, čteme, sem tam samozřejmě, cha cha cha – něco takového říkám. Aniž bych sám sebe příliš poslouchal [...]*“³⁴ (M. Šindelka, 2011, 50)

Všechny tyto faktory – prázdnota se slovy spojená, obsah slov, který je uchopitelný různým způsobem, naučené modely komunikace (spojené navíc s „domýšlením“, „chytáním za slovo“,...), samovolný tok komunikace apod. – způsobují nemožnost porozumění u dvou blízkých lidí, jejíž tragiku vybrané texty, zdá se nám, tematizují. Mezilidské konflikty jsou tu rozvíjeny jakoby bez vůle jednajících postav, pouze na základě přijetí pravidel „hry“, kterou lidská komunikace v Šindelkově pojetí bezpochyby je: „*Říkám slova, platí mi za to, natáčejí mě na kameru, no jo, to jsou věci, to jen tak někdo neumí. Řekni kulaté slovo. Kopulace. Řekni špičaté slovo. Nit. Řekni ostré slovo. Kruh.*“ (M. Šindelka, 2011, 49)

7.2.3 Společenské hry – konflikt sociální

Přestože jsou Šindelkovy povídky výrazně zaměřeny na introspekci jedince, stejně důležitý je i pohled na společnost. Prostředí společenských večírků, koncertů či tanečních zábav je výrazným leitmotivem, se kterým se v prózách setkáváme: „*Publikum poctivě*

³⁴ Zvýrazněno J. S.

dělalo to, co by podle obecné představy mělo publikum dělat – kývalo hlavami, poklepávalo si dlaněmi v rytmu do stehů, klepalo nesměle podrážkami, sem tam někdo skutečně odvážný zvedl ukazováček nad hlavu a párkrát jím mávl do rytmu, ale hned jej zase polekaně stáhl, jako by sám sobě zahrozil vlastní rukou.“ (M. Šindelka, 2014, 52) Z ukázky na nás číší přehnaná míra sebekontroly (až přetvářky) způsobená tím, že člověk/literární hrdina je naučen, jakým způsobem se má ve společnosti chovat (podobně jako je vycvičen ve vedení rozhovorů). Přítomnost na společenských akcích se tak opět stává další formou hry – „společenské hry“ : „*Vyrazili do hor. Potřebovali si odpočinout od města, od všech těch náročných společenských her [...]*“ (M. Šindelka, 2014, 110) Jedna z povídek staršího cyklu dokonce přímo nese název *Společenské hry* – ovšem zde se jedná spíše o hru jazykovou (slovní), proto jsme z ní citovali v předcházejícím oddílu.

Vize moderní společnosti se zřetelně tematizuje v povídkách *Reality* a *Zůstaňte s námi*. Povídka *Zůstaňte s námi* akcentuje samotu člověka, která je zdánlivě paradoxní, neboť se jedná o samotu jedince neustále obklopeného společností. Povídka *Reality* jde v této úvaze ještě dále a uvažuje o samotě člověka jako živočišného druhu. Toto pojetí samoty není v textech nijak skryto, osobní vypravěč jej předkládá explicitně: „*Lidé jsou strašně osamělí, Anno. Ne v takovém tom běžném smyslu, jak se o tom píše v básních a bulvárních novinách. Jsou osamělí se svým světem, s tou svojí superstrukturou, které nikdo kromě nich nerozumí. Nemají, s kým by ji sdíleli. Ptáci si na střeších splétají hnízda v korunách antén a je jim úplně jedno, že skrz ně probíjí internet [...]. Člověk je jediný ohrožený druh na téhle planetě.*“ (M. Šindelka, 2014, 38n.) Samota člověka jako živočišného druhu tedy do značné míry spočívá v jeho výlučnosti a v podmínkách, které si sám vytvořil.

V oddílu *Svět slov* jsme již narazili na skutečnost, že v povídkách Marka Šindelky výrazně vystupují do popředí konflikty partnerské, které se tematizují např. v povídkách *Společenské hry*, *Zůstaňte s námi*, *Ulita*, *Kopie* či *Růst krystalu*. Ve *Společenských hrách* souvisí konflikt s podezíravostí, se kterou jeden partner přistupuje k druhému, významnou roli tu však hraje i problém rozdílnosti mužské a ženské komunikace, popř. „gramatiky“, popř. logiky. V povídce *Zůstaňte s námi* se vypravěč potýká s odcizením, s „neuchopitelností“ partnerky: „*[...] nedává to smysl, nedrží to pohromadě. Změť končetin, oblostí, prohlubní, pachů a pohledů tu leží jako slupka, z které se Andrea v jakémsi nestřeženém okamžiku vysvlékla a nechala mi ji na památku, na hraní, na co budu chtít. Pootevřeným oknem do vozu proudí chladný vzduch. Na sedadle spolujezdce dýchá ta slupka, pozoruje silnici, les. Mlčí.*“ (M. Šindelka, 2011, 70). V povídce *Ulita* se setkáváme

s tajeným konfliktem, který vůči sobě mají oba partneři, ovšem ani jeden jej nepřizná.³⁵ V již citované ukázce se Sylvie usvědčuje z odporu, který k Martinovi časem získala; podobný problém má i Andrea v povídce *Kopie*: „*Několik šťastných týdnů měla pocit, že objevila muže, po kterém celý život toužila, u kterého našla porozumění. Pak ale s úžasem pochopila, že začala chodit sama se sebou. Matěj byl najednou směšný jako špatný mim, který v parku paroduje kolemjdoucí.*“ (M. Šindelka, 2014, 49) V povídce *Růst krystalu* se setkáváme se dvěma páry – o to více konfliktů zde nalézáme. Hovoří se tu přímo o válce mezi dvěma partnery: „*Ondřej vedl s Annou tichou zákopovou válku o dítě. On jej chtěl, ona ne. Ještě ne. Děsilo ji, že by jejich vztah nabyl tak konkrétní, hmatatelné podoby. Válka se ale vedla ještě o jiné dítě. O dítě uvnitř Ondřeje.*“ (M. Šindelka, 2014, 111) V *Růstu krystalu* je však jen explicitně pojmenováno to, co se mezi partnery Šindelkových próz děje daleko dříve než v poslední povídce: partneři spolu válčí. Tuto skutečnost zřetelně dokreslují i popisy milostného aktu, které Šindelka téměř bez výjimky vypodobňuje jako souboje: „*[...] Andrea mě kousne do ramene, hodně, protože má teď na horním rtu krev a já ji držím přibitou na desce stolu a nakonec spadneme i se stolem a málem usmrtíme kočku, která je vždy a všude a shodíme polici s květinami [...]*“ (M. Šindelka, 2011, 63) „*Jakmile selžou slova, zbývá tu tělo jako zbraň. Matěj začal být hrubý. Klesli na kolena, líbali se, ale bylo slyšet, jak v zákulisí skřípou a vržou lana a špatně promazané kladky. Jejich zuby o sebe při polibcích třeska sklovinou. Matěj ze samého zoufalství začal zuřit a chtěl ten vztek v tajemných alchymistických křivulích a trubicích svého těla přetavit ve vášeň.*“ (M. Šindelka, 2014, 50). „*Ondřej ji přibil k zemi, náhle muž, šlachy, bílé klouby, stisk, držel Annu pod krkem, držel ji tak, že se nemohla pohnout, nemohla myslet [...]*“ (M. Šindelka, 2014, 124) Tuto problematiku partnerské agresivity více rozpracováváme v oddílu *Zvíře*.

7.2.4 Zrcadlo – konflikt se sebou samým

Významovým potenciálem zrcadla jsme se zabývali již na rovině kompozice, kde jsme si všímali takových míst v povídkách, na kterých je nám znovu podáván nějaký již známý obraz, tj. odraz původního obrazu. Dále jsme upozornili mj. také na skutečnost, že např. v povídce *Zrcadlo* se zřetelně tematizuje tendence současného světa k sebezrcadlení, neboť s aktuálním světem se dnes nesetkáváme jen bezprostředně, ale také formou nekonečného množství různých odrazů (vzpomeňme si například na prohlížení fotografií

³⁵ Ve snaze ochránit ještě nenarozené dítě, které je však později jako Ondřej nositelem dalších milostných konfliktů.

z dovolené, profilů na sociálních sítích, jejichž prostřednictvím se „setkáváme“ s konkrétními lidmi apod.). Na tento možný význam, který v povídkách krystalizuje, nezapomínejme ani v následujících okamžicích, kdy se budeme zabývat zrcadlem na rovině motivické.

„Štěpán cvakne vypínačem, ale světlo nesvítí. Nechá dveře dokořán, aby viděl, co se bude dít v zrcadle. V zrcadle stojí on sám.“ (M. Šindelka, 2011, 26) V povídkách Marka Šindelky se nezdá setkávat se situacemi, kdy na sebe postavy pohlíží do zrcadla. Pohled do zrcadla na sebe samého bývá vždy trochu překvapením, neboť po většinu času se člověk se sebou setkává skrze vnitřní pocity (což je, jak už jsme výše několikrát podotkli, charakteristické i pro postavy Šindelkových povídek). S naším nitrem jsme tedy v daleko těsnějším kontaktu než s naším zevnějškem. Problém však spočívá v tom, že právě náš zevnějšek je tím, co poznává naše okolí. V Šindelkových povídkách se významným způsobem tematizuje zaměření postav fikčního světa (který se, jak již víme, chce podobat světu aktuálnímu) právě na své vnější působení.

Tato myšlenka vysvítá například v úryvku z povídky *Reality*: „*Všechno dezinfikujeme ještě dřív, než se vůbec poraníme. Čistě se oblékneme, vykloktáme si ústní vodou, oholíme ze sebe každý chloupek, spolýkáme vitamin C na zdraví a vitamin E na bůhví co [...]*“ (M. Šindelka, 2014, 36) Ve sledovaných povídkách vyplývá přehnaná koncentrace na svůj zevnějšek často ze strachu před negativním úsudkem okolí. Právě tato podoba strachu zapříčiňuje tragický osud kulturisty Charpakina v povídce *Zrcadlo*: „*[...] Odmalička trpěl úzkostí. Měl panický strach, že se zesměšní. Nedokázal jíst na veřejnosti, z neznámých důvodů mu připadalo nechutné konzumovat potraviny ve společnosti. [...] Ve dvaceti letech se v něm něco zlomilo. Začal nelidsky dřít, cvičil až deset hodin denně. [...] Obaloval se hmotou. Tvořil si val proti světu. Stavěl si kolem sebe hnízdo, bunkr z vlastních šlach.*“ (M. Šindelka, 2011, 115n.) Podobné obavy z vnějšího působení zažívá také Pěťa v povídce *Jaro I*), Tomáš v povídce *Zůstaňte s námi*, Martin v povídce *Ulita* či Matěj v povídce *Kopie*. Matěj řeší svou frustraci tím, že v sobě potlačuje vše původní a absorbuje do sebe rysy a návyky jiných lidí, aby co nejméně „vadil“ svému okolí – takto přinejmenším vnímá jeho problém Andrea: „*Je pravda, že většina žen si Matěje rychle oblíbila. Většina žen má ráda zrcadla. [...] Nebylo v něm nic mužného. Nebylo v něm nic zženštilého. Nebylo v něm nic. Byl oblíbený, protože se dokázal přizpůsobit komukoliv.*“ (M. Šindelka, 2014, 49) Strach z vnějšího působení je v povídce *Představení začíná* vyhodnocen i jako příčina trémy, která sužuje osobního vypravěče: „*Všechno se obrací naruby, je to hrůza z druhých, rozumíte, hrůza z lidí v celé nahotě, sál plný očí, už tleskají,*

slyšíte? Deset tisíc očí namířených jak kulometry se zpětným chodem, vysavače obrazů.“ (M. Šindelka, 2014, 8) Všimněme si, že neustálý ohled na své okolí zde vypravěč nenápadně signalizuje i tím, že své promluvy často prokládá kontaktními výrazy – „rozumíte, slyšíte?“.

V povídce *Představení začíná* (a nejen zde) se motiv zrcadla vnímaný ve smyslu sebezpozorování a sebekontroly před zraky druhých výrazně střetává s motivem těla. Tělo se v tomto kontextu znovu ukazuje jako náš nepřítel, před kterým je nutné být neustále ve střehu, neboť jinak by nás čekaly negativní pohledy společnosti: „*Svým se v novotou páchnoucím obleku, v naškrobených látkách, ve vlastní kůži, v kůži vydrhnuté doruda, v šamponem páchnoucích vlasech, v zastřižených nehtech pečlivě vyloupnutých z kožené blanky, která je pořád dokola porůstá. Proč tělo pořád něčím porůstá? Pořád o něco pečovat, to by jeden zešilel, pořád něco krmit, dávat spát, omývat, péstit, kristepane.*“ (M. Šindelka, 2014, 5) Tělo tedy s námi nespolupracuje, musíme s ním neustále bojovat; jako by k nám ani nepatřilo, jako bychom v něm byli uvězněni: „*Trest těla: Martin sedí ve svém těle jako v žaláři s neustálým dohledem. Sedí ve své samotce, do které stále kdosi nahlíží špehýrkou ve dveřích, a odpývá si svůj doživotní trest.*“ (M. Šindelka, 2014, 17) Pohled do zrcadla můžeme v tomto smyslu chápat právě jako kontakt s vnější podobou našeho těla. V rámci tohoto pohledu se střetáváme se všemi jeho nedostatky: „*Odrážíš se na tabuli skla jako v zrcadle, prohlížíš se, bezpečně vidíš všechny drobné nerovnosti a nepravidelnosti, které se ti rýsují ve tváři.*“ (M. Šindelka, 2014, 27) Zrcadlo je v této souvislosti vlastně prostředkem sebekontroly: kontrolujeme, jestli působíme tak, jak bychom si přáli. Pokud s tímto naším působením spokojeni nejsme, naše snaha o nápravu se projevuje právě oním neustálým úsilím o ovládnutí těla, které je ve zkoumaných povídkách, jak jsme na to upozornili především v oddíle o motivu těla, nesčetněkrát tematizováno.

Nabízí se nám zde jeden paradox: přestože hrdinové povídek (a nejspíše i lidé z aktuálního světa) vnímají svůj zevnějšek jako problémový, všimli jsme si již jejich snahy o množení nejrůznějších odrazů nejen okolního světa, ale právě i sebe sama. V aktuálním světě se tato záliba projevuje například hromaděním fotografií na sociálních sítích, ve světě Šindelkových povídek si jí všímáme například v momentu, kdy se vypravěč povídky *Reality* líbá s Annou v billboardy „přelidněném pralese“. Potřeba vytvořit si svůj odraz se však zřetelně tematizuje také v povídce *Architekt*, kde má odraz podobu celého domu. Pozoruhodná je i snaha vytvořit si svůj vlastní odraz v jiném člověku, se kterou se setkáváme v povídce *Mapa Anny*: „*Držel v rukou tvou mapu a libovolně se procházel tvým*

světem. Mohl jej dokonce sám tvořit, což ho fascinovalo možná z všeho nejvíc. V první fázi vašeho vztahu jsi jej obdivovala tolik, že jsi byla ochotna vydat se jakýmkoliv směrem, který Architekt určil. Mohl v tobě zasadit jakoukoliv myšlenku a pozorovat, jak roste. Plnila ses jeho názory, jeho způsoby uvažování, dokonce jeho frázemi a intonací (občas na tobě odečetl některé vlastní pohyby, způsob, jakým rozhazoval rukama). Aniž sis to uvědomila, sama ses na chvíli stala zrcadlem.“ (M. Šindelka, 2014, 79)

Proč jsme až do takové krajní míry posedlí množním svých podobizen, když náš vztah k zevnějšku je ve skutečnosti tak problematický? Dospěli jsme k otázce, na kterou nám povídky explicitně neodpovídají, při jejím zodpovídání se tedy přesuneme na obecnější rovinu. Všechny výše uvedené způsoby zobrazování mají společnou tu skutečnost, že si své odrazy vytváříme a uspořádáváme my sami – svému okolí tak v podstatě nabízíme příběh, který jsme si o sobě vymysleli, a doufáme, že takový pohled na nás bude obecně přijat. Jde tu o potřebu ovládnout tělo dovedenou do krajnosti. Když se opět přiblížíme k rovině povídek, všimneme si, že tělo nelze ovládat donekonečna: v určitých momentech se vymyká kontrole (pocit trémy v povídce *Představení začíná*) a stává se pro nás, jak jsme na to již výše narazili, de facto vězením.

Bez tohoto kontextu (bez přihlédnutí k tělesné problematice) by se nám časté pohlížení postav do zrcadla a jejich záliba ve vytváření nejrůznějších odrazů mohla jevit jako sklon k narcismu. My jsme však výše zjistili, že zrcadlo je pro Šindelkovy hrdiny nejen nástrojem sebezpozorování, ale také nástrojem sebekontroly: konfrontují se se svým zevnějškem a podle míry spokojenosti/nespokojenosti svůj zevnějšek přizpůsobují a takto „zcenzurovaný“ následně nabízí svému okolí. A to snad ne ze sebelásky, ale spíše ze strachu. Motiv zrcadla nás tedy přivedl k dalšímu problému současnosti, který se, jak věříme, v povídkách tematizuje.

7.2.5 Cesta

Častý výskyt motivického komplexu, chceme-li toposu, cesty v Šindelkových povídkách svědčí o jejich dynamičnosti. Nikoliv zanedbatelné množství povídek se alespoň zčásti odehrává v nějakém dopravním prostředku: *Luk, Jaro 3*), *Polaroid*, *Architekt* či *Štafeta*. Motiv pohybujícího se vozidla a ubíhající krajiny jako by tvořil pozadí pro konflikty, které se (často jen skrytě) odehrávají mezi pasažéry. S odkazy na motiv cesty dopravním prostředkem Šindelka sice šetří, přesto mají tyto odkazy význam, neboť nás upozorňují na ohraničenost času, který mají cestující strávit pospolu. Například v povídce *Štafeta* z novějšího cyklu je hustota odkazů k prostředí vlaku a krajíně ubíhající

podél něj nejvyšší na začátku a na konci povídky, ohraničující funkce takového rozložení je tu tedy zřejmá. Příběh *Štafety* je navíc „rámován“ příchodem a odchodem pasažérky, která pozoruhodnou situaci vyvolává: „*Vlak začal brzdit. Holka se postavila, aniž by na někoho pohlédla, rozloučila se a vyšla z kupé. Byla pryč. Jako by nám všem naráz vytrhli zub.*“ (M. Šindelka, 2014, 61) Nejen v postavách *Štafety*, ale také ve čtenáři vyvolává patrně zastavení vlaku spojené s odchodem pasažérky pocit nečekaného ukončení, jakéhosi „odtržení“, neboť vnitřní rozpoložení cestujících se právě osudovým způsobem změnilo.

V povídce *Luk* se s motivem jízdy setkáváme také. Zde se však jedná o jízdu osobním autem, přičemž postavy jsou spolu v příbuzenském vztahu. Motiv jízdy tu aspekt ohraničenosti nijak výrazně neposiluje, jeho výskyt si zdůvodňujeme jinak: „*Podíval se na kluka. Seděl bez hnutí, beze změny, bledý, cizí. Na co myslí? Dívá se nahoru do korun stromů. Ubíhá to nad ním. Větví se to jak nějaké obrovské nervy. Všechno klouže, ujíždí pryč. [...] Kdyby tak věděl, kde začít, judy se přiblížit. Aspoň mluv, Jakube! Neschovávej se mi!*“ (M. Šindelka, 2011, 13). Motiv jízdy (a spolu s ním také motiv deště) tu podle našeho názoru slouží k posílení pocitu „ubíhání“, „klouzání“, tedy vlastně míjení se se synem, který prožívá postava Petra. Ne naposled využívá Šindelka v povídce pohybu, aby pomohl tento pocit „klouzání“, „ubíhání“ a „míjení“ plně rozehrát: v závěru povídky je oním pomocným pohybem let šípu.

Povídka *Luk*, která se nachází na začátku cyklu *Zůstaňte s námi*, v podstatě naznačuje další podobu motivického komplexu cesty, se kterou Šindelka pracuje. Hned v následující povídce (a nejen zde) má cesta charakter návratu. Povídka se také příznačně jmenuje *Návrat* a s návratem se tu setkáváme hned v několika rovinách. V prvních okamžicích se postava navrácí do bdělého stavu, dále vrací do života odkrvenou ruku, poté se snaží „vrátit“ do chodu liduprázdný hotel, venku se snaží vrátit do společnosti – možná i ke spořádanému životu. Nakonec se ale vrací zpět ke svým známým v herně a zpět do věčného koloběhu alkoholika.

V povídce *Návrat* je cesta-návrat nepochybně klíčovým motivem, s odkazy k různým podobám návratu se však setkáváme i jinde. Za zmínku stojí návrat ke kořenům, o který se pokouší vypravěč povídky *Zůstaňte s námi*: „*Ve stodole najdu kosu. Nikdy jsem to nedržel v ruce. Nasadím slamák, obuju holinky. Přemýšlím, co replice venkovana chybí k dokonalosti. Nakonec tedy ještě plivnu na brousek, vyhrnu si rukávy košile, do koutku pověsím cigaretu.*“ (M. Šindelka, 2011, 72) Je otázkou, zda se v tomto případě jedná o návrat, nebo spíše o únik (možná o obojí), v každém případě se s cestou-únikem setkáváme v Šindelkových textech také velmi často. Ve starším povídkovém souboru předznamenává

tuto problematiku povídka *Polaroid* s hlavní postavou, která nejen utíká z jednoho místa na jiné, ale společně s tím i z jedné reality do další. V novějším povídkovém souboru je motiv útěku možná ještě důležitější, i když je zde poněkud zahalen „pod plášť“ cestování.

O výchozích a cílových bodech těchto úniků již výše pojednáváme v kapitole *Prostor a kompozice*. Připomeňme zde jen to, že oním výchozím nenáviděným místem je velmi často město a že konfliktní vztah k němu se do určité míry prolíná s konflikty partnerskými i s konflikty se sebou samým.

7.2.6 Pravidelnost a řád

Pomyslný boj pravidelnosti s chaosem (poházené třešňové květy) se odehrává v povídce *Jaro 2*), kde jsou myšlenky o lidské zálibě v pravidelnosti vyjádřeny explicitně: „*Na chvílku pocítil jakési nejasné uspokojení, sériovou radost, deset stejných věcí – to potěší. Pořádek, symetrie, princip. Ano, v tom se dalo vyznat.*“ (M. Šindelka, 2011, 97) V povídkách cyklu *Zůstaňte s námi* (*Zrcadlo, Polaroid*) se také leitmotivicky opakuje věta „*Jakýkoliv řád je lepší než chaos*“.

V povídce *Polaroid* se tendence k vytvoření řádu i tam, kde není, projevuje například konstruováním příběhu o dívce na fotografii nalezené v popelnici. V próze *Reality* je lidská potřeba vytvářet pravidla ještě dále rozvíjena, až přicházíme k myšlence, že člověk už nemůže žít vlastní život, neboť všechny možnosti již byly vyzkoušeny a všechny „manuály“ napsány – to se týká i milostného vztahu: „*Anno, láska moje, praští v nás mráz. Mohli bychom hned teď vyrazit ke mně, ztěžka se obléknout do připravených kostýmů mužské a ženské touhy, můžeme zkontrolovat svou depilaci a pozorovat, jak se nám už dopředu pohyby kazí tou nešťastnou konvencí. Není už kam jít, tělo má příliš málo otvorů a počet poloh je konečný, není co bořit, rock’n’roll těla dávno dozněl, frontmani jsou postříleni a revivalů nespočet.*“ (M. Šindelka, 2014, 26) Ve stejné povídce nalézáme i matematický návod, jak na základě poměrů různých složek vytvořit dobře prodáváný velký příběh.

Úryvek z povídky *Růst krystalu* naznačuje, že v novějším cyklu je geometrie dávána do souvislosti především s městem a jeho přísným řádem, který jsme výše nastínili: „*Anna také přikývla, i ona viděla ty monstrózní prostory rozložené pod nimi a kolem nich a její mysl zmrzačená pravým úhlem – přísnou geometrií města – je také vyhodnotila jako krásné.*“ (M. Šindelka, 2014, 116)

Pravidelnost a řád se nám tedy v kontextu obou cyklů jeví jako něco, co lidské oko a lidský duch vyžaduje, avšak po čase jej začíná ubíjet, a tak se nezřídka snaží přehnout z jejich dosahu.

7.2.7 Zvíře

Zvířecí motivy jsou v Šindelkově díle velmi frekventované. Ve starším povídkovém cyklu se s nimi však přece jen setkáváme o něco častěji. Někjaký zvířecí druh tu vystupuje téměř v každé povídce: mravenci v povídce *Jméno*, srny v povídce *Luk*, rotvajleři v povídce *Návrat* apod. Tato zvířata mohou v povídkách nabývat různých významů a leckdy se dokonce stávají svéráznými alegoriemi, které na sebe váží ústřední téma povídky. Například již zmiňovaní mravenci jsou v povídce *Jméno* viditelně spojeni s rozkladem a smrtí, rotvajleři v povídce *Návrat* jako by do sebe vstřebávali všechno nepřátelství, na které Štěpán naráží, když se mu podaří dostat se ven z hotelu. Pozoruhodně často se v Šindelkových povídkách setkáváme s různými druhy ptactva: v povídce *Zůstaňte s námi* narážíme na podivnou vránu, která opět jako by byla alegorií celé současné (ale patrně nejen současné) doby, ve které se lidé „cvičí“ v užívání slov (jež postupně ztrácejí význam), aby je potom mohli „předvádět“ ve vhodné situaci. Hlavní postava televizního reportéra jako by zde cítila pochopitelnou sympatii k tomuto ptáku, jehož úděl je podobný. V povídce *Zrcadlo* se v holubovi zhmotňuje všechna vypravěčova nevyspalost a „otrávenost“ a kohezi povídky poté posiluje leitmotiv kanára ve fotografově bytě.

Nyní se však zaměříme na zvířecí motivy, které mají širší platnost. Na některé z nich jsme již narazili. V souvislosti s motivickým komplexem sociálního konfliktu jsme se zmínili o svérázně ztvárněných milostných aktech, které mají charakter souboje. Toto agresivní střetnutí partnerů nám připomíná krvavé zvířecí potyčky – zdá se nám tedy, že tyto nemilosrdné milostné scény vynikají doslova živočišnou dravostí a krvelačností: *„Dívka mu pod košilí zaryla nehty do zad a sjela jimi podél páteře. Cítil, jak mu na zádech nabíhají tepající šrámy, cítil, že žije, že se s každým dalším pohybem, každým dotekem rtů nabíjí jakousi neznámou vnitřní silou, která jím náhle prorostla od temene hlavy až po bříska prstů a začala probíjet jako elektrický proud. Holka – v očích euforii – jej náhle kousla do rtu, až vydechl bolesti, oba ucítili železitou chuť krve. Líbala jej náhle skoro zuřivě, jako by do něj tím polibkem tloukla. Jako by se dusila a jen z něj, z praskliny v jeho rtu proudil čerstvý ledový kyslík.“* (M. Šindelka, 2014, 108) Šindelka také někdy přirovnává ke zvířeti jednotlivé části lidského těla nebo lidské pocity: *„Já vám to tedy prozradím: tréma je ukazovátko, které poklepává na zvíře schoulené v koutě toho*

hrůzostrašně vyčištěného těla. Netlačte se všichni, vysvětluje slečna učitelka, a strká dlouhým ukazovátkem do zvířete, které se pomohlo hrůzou a paralyzovaně se choulí, aby si zakrylo břicho a genitálie.“ (M. Šindelka, 2014, 11) V povídce *Reality*, jak jsme již výše zmínili, hovoří Šindelka o člověku jako o „ohroženém živočišném druhu“. V povídce *Příliš těžké zbraně* se řvoucí dítě v očích Petra mění ve zvíře: „*Jekot se stupňoval. Z dítěte řvalo zvíře. Řvalo slova, protože jej to otec kdysi naučil, ale už dávno nevědělo, co znamenají.*“ (M. Šindelka, 2014, 63) Člověk tedy v Šindelkových povídkách nezapře svou biologickou podstatu. Šindelka zobrazuje nutnou agresivitu, která v něm i přes dlouhý vývoj přetrvala. Na druhou stranu se tu (v povídce *Luk*) setkáváme i s člověkem-lovcem, tedy s pudem zabíjení, který člověk zdědil po předcích (ale i ze své zvířecí epochy). Na celé ploše cyklu *Zůstaňte s námi* se setkáváme s motivy týraných, umírajících a mrtvých zvířat – nezdá se, že jsou tyto tvorové oběťmi dětí: „*Petr, Jana, Kuba a ta semetrika z přízemí, na kterou se Petr ve dveřích rozeřval, protože Jakuba přitáhla domů za ucho. Všichni stojí za domem, zírají na růžový lístek jazyka, na dvě vypoulené rybí oči, na neforemný chuchvalec pověšený na klepadle, který se ještě před hodinou jmenoval Mikeš.*“ (M. Šindelka, 2011, 15) Při uvažování o obrazu člověka v povídkových cyklech Marka Šindelky musíme brát tedy v potaz nejen jeho chorobné návyky způsobené charakterem moderní doby, ale také jeho dávné archetypální kořeny, s nimiž zůstává dodneška spojen.

8. GENEZE POVÍDKOVÝCH TEXTŮ MARKA ŠINDELKY

Některé Šindelkovy povídky dosáhly svého knižního či časopiseckého uveřejnění ještě před zařazením do povídkových souborů, kterým se v naší práci věnujeme. Výsledný text povídek se od jejich prvního otištění často liší, naskýtá se nám tak zajímavá možnost srovnání různých podob textů. Toto srovnání zde nabízíme, neboť věříme, že nám taktéž pomůže poodhalit některé autorovy tvůrčí postupy a myšlenky, které jsou pro něho prioritní. Budeme se zde zabývat povídkou *Jméno*, která byla otištěna v časopise *Souvislosti* (M. Šindelka, 2010, 148–151), povídkou *Ulita*, která byla uveřejněna mezi povídkami dalších autorů v souboru *O čem ženy mlčí* (K. Tučková et al., 2013, 124–140), povídkou *Příliš těžké zbraně*, jež je spolu s dalšími jednadvaceti povídkami součástí souboru *Povídky pro Adru* (I. Malijevský et al., 2014, 129–132), a povídkou *Mapa Anny* otištěnou v časopise *Host* (M. Šindelka, 2012, 86–89).

Výše zmíněné pretexty bychom mohli rozdělit do několika skupin: zatímco rané varianty povídek *Jméno* a *Ulita* se od svých konečných podob liší jen málo (lze předpokládat, že rozsáhlejší úpravy v „autorské dílně“ probíhaly již před tímto jejich otištěním), starší verze povídky *Příliš těžké zbraně* již obsahuje výraznější odchylky a časopisecky uveřejněná *Mapa Anny* má ke své konečné podobě zařazené do stejnojmenného povídkového souboru velmi daleko. Tyto rozdíly mezi vybranými příklady nám umožňují všimnout si proměn textů jak na poli jednotlivých slovních výrazů, tak na poli formy a uchopení tématu.

Starší otisky povídek *Jméno* a *Ulita* tedy, jak jsme výše uvedli, neobsahují výraznější odchylky (tyto se často týkají jen jednotlivých slov). Je zajímavé, že větší množství změn (i když takto drobných) nalézáme na prvních stránkách povídek. Citujeme úplný začátek povídky *Jméno* uveřejněné rok před svým knižním vydáním v časopise *Host*: „Zrnko bylo ohlazené a lesklé jako perla. Velké sotva **desetinu**³⁶ milimetru. Jeho původ byl nejasný. Možná zbytek podmořské hory na dně praoceánu (**před stamiliony let tady všechno bylo pod vodou**),³⁷ možná částička saharského písku přenesená jižním subtropickým větrem z kontinentu na kontinent.“ (M. Šindelka, 2010, 148) Zvýrazňujeme odlišnosti oproti knižnímu vydání. Za významnější změnu zde považujeme vynechání poučujícího textu v závorce, jehož odstraněním se popisná pasáž stala plynulejší (text

³⁶ „sotva půl milimetru“ (M. Šindelka, 2011, 5).

³⁷ Vynecháno.

v závorce však na druhou stranu zvýrazňoval pozici vypravěče). Starší text povídky *Ulita* obsahuje odchylky výlučně na rovině jednotlivých výrazů. Více jich opět nalézáme na prvních stránkách, např.: „*katalog plný nadpřirozeně³⁸ krásných lidí*“ (K. Tučková et al., 2013, 124); „*Přestal se hýbat,³⁹ strnul, jen jeho oči – [...]*“ (K. Tučková et al., 2013, 126); „*Na krku mu naběhla tlustá tepna, na kolenou měl položený fotoaparát s obrovským teleobjektivem.*“⁴⁰ (K. Tučková et al., 2013, 126). Setkáváme se tu tedy s drobnými proměnami, z nichž první snad vede k volbě přirozenějšího z částečných synonym, druhá se volbou jednoslovného výrazu snad snaží umocnit spád textu, třetí, patrně nejvýznamnější, se týká volby různých výrazů vzhledem k době děje: starší verze povídky se totiž odehrává v současnosti, avšak po zařazení povídky do kontextu souboru *Mapa Anny* ji musíme (vzhledem ke stáří Ondřeje a Anny) klást přibližně na počátek devadesátých let.⁴¹ Kumulace těchto změn na začátku povídek nám znovu připomíná jeho zvýznamněné postavení vzhledem k ostatnímu textu. Můžeme předpokládat, že působivý a plynule „tekoucí“ začátek je podstatný i pro Marka Šindelku, ovšem ke spolehlivému tvrzení bychom potřebovali větší počet textů.

Jak jsme výše upozornili, povídky *Příliš těžké zbraně* se již týkají výraznější změny, které do značné míry souvisejí s její interpretací v rámci povídkového cyklu. Na první pohled nás upoutají rozdílné dvojice protagonistů: v povídkovém souboru *Mapa Anny* Petr a Lenka, ve starší verzi Anna a Ondřej. Vezmeme-li v úvahu, že dalším „předtiskem“, kterým se zabýváme, je časopisecky otištěná *Mapa Anny* z roku 2012, zdá se nám, že Šindelka na svém novém cyklu začal pracovat velmi brzy po vydání cyklu *Zůstaňte s námi* a jednotlivé postavy v jeho mysli již v této době postupně ožívaly. Volba jmen hlavních protagonistů do značné míry souvisí s kompozicí cyklu: pokud by v *Příliš těžkých zbraních* Šindelka zachoval Annu a Ondřeje, kompozice cyklu by byla pravděpodobně trochu jiná a nástup Petra s Lenkou, pokud by v takto odlišně koncipovaném cyklu vůbec vystupovali, by byl nepřipravený (v kapitole o postavách jsme se zmínili o tom, že jednotlivé postavy jsou často v některém textu „hrubě načrtnuty“ a v jiném je plně rozvinut jejich příběh). Další výraznou odchylkou oproti výslednému textu je přesné pojmenování místa děje ve starší verzi – citujeme začátek: „*Pomalu se začínalo stmívat, Anna se sprchovala. Ondřej se oblékal. Zapnul si košili a otevřel mapu Paříže,*

³⁸ Nadlidsky.

³⁹ „Nehýbal se“ (M. Šindelka, 2014, 13)

⁴⁰ „objektivem“ (M. Šindelka, 2014, 13)

⁴¹ Poznamenejme však, že povídka při neznalosti kontextu stále působí jako současná.

*kterou si vyzvedl na recepci. “ (I. Malihevský et al., 2014, 129) Tím, že v cyklu Mapa Anny Šindelka název města zamlčuje, obohacuje text o jisté tajemství a možná také více upozorňuje na jeho všeobecnou platnost. Ona „záhadnost“, která Petra a Lenku v konečné verzi obestírá je také důležitým stavebním prvkem. Je totiž, jak jsme již výše nastínili, pomyslným „stavebním kamenem“, na kterém později Šindelka vybuduje jejich příběh. Klade je také do těsnější souvislosti se Sylvií a Martinem, kteří také tráví svou dovolenou v cizím kraji (tyto dva páry nám také do tematického plánu cyklu přinášejí téma současného turismu). Znovu se nám tedy potvrzuje, že Šindelkova práce při kompozici povídkového cyklu je do značné míry „stavitelská“. Cyklus *Mapa Anny* je patrně velmi pečlivě kompozičně propracován; při znalosti předcházejících verzí se nám jeví jako velmi nepravděpodobné, že by mohl být napsán „jedním tahem“.*

Povídka s názvem *Mapa Anny* byla uveřejněna roku 2012 v časopise *Host*. Šíří záběru, ale i zpracováním se však velmi liší od svého pozdějšího uveřejnění v povídkovém cyklu. Starší verze se dotýká pouze tří posledních oddílů pozdější *Mapy Anny* (*Kůže*, *Vráska* a *Nízký tlak*), tedy období, kdy Anna žila s Architektem. V časopisecké verzi je tento Annin přítel jmenován. Jmenuje se Jakub, je také o patnáct let starší než Anna, avšak neznáme jeho profesi. Starší verze povídky (podobně jako příslušné části knižního uveřejnění) zachycuje Jakubovo „pěstitelské“ úsilí, kterým přetváří Annu podle svých představ a vytváří si přitom její „mapu“. Víme, že povídka je ve své (zatím) konečné podobě psána v du-formě, jako by byla adresována přímo Anně. Časopisecká verze je psána er-formou s velmi analytickým vypravěčem (podobným jako v *Růstu krystalu*). Tato verze povídky volí také tradiční začátek, v němž postavu Anny blíže charakterizuje: *„Anna byla o patnáct let mladší než Jakub, a když se seznámili, úplně prahla po všem, co si představovala pod infantilním pojmem dospělost. Chorobně toužila být dospělá, i kdyby to mělo znamenat cokoliv. Muži jejího věku byli vlastně ještě dětmi a velmi rychle ji omrzely jejich dětinské manýry, trucování, jejich neobratnost a nesmělost. A tak si zcela přirozeně našla staršího muže, který — jak čekala — jí jako transfuzí kus své dospělosti předá. Který jí usnadní práci na přeměně z dívky, z holky (z čehokoliv, v čem teď vězela) v ženu, a který bude pracovat za ni. Co se týče vlastního dospívání, byla Anna nesmírně ambiciózní: vyžadovala, aby se na ní pracovalo. A Jakub pracoval.“ (M. Šindelka, 2012, 86) O některých originálních přirovnáních byl Šindelka patrně rozhodnut již v roce 2012 – pro srovnání citujeme nejprve starší a poté i novější podobu: „Vlastní život si Jakub představoval jako ohromnou těžkou a komplikovaně sešroubovanou lešenářskou konstrukci [...]“ (M. Šindelka, 2012, 86); „Svůj vlastní život nesl na ramenou jako ohromnou, těžkou*

a komplikovaně sešroubovanou lešenářskou konstrukci.“ (M. Šindelka, 2014, 78) Některé pasáže (například pasáž o Annině kamarádce Martině) Šindelka v knižní verzi naopak vynechává.

Především ve svém závěru, kdy se Jakub/architekt přestává orientovat ve své „mapě“, je časopisecká verze daleko explicitnější. Jasně například zachycuje zalíbení, které Anna nalezne v synovi Jakubova (architektova) přítele Petra (Martina) Adamovi (Ondřejovi): *„Jak se vám líbil koncert?’ chtěla se Anna zeptat Sylvie, ale jakýmsi nedopatřením se zeptala Adama. Ten jen pokrčil rameny a Jakub si všiml, že Anna znervózněla. Začala vykládat cosi o hudbě a rozhazovala rukama. To rozhazování nebylo úplně její. Anna se na okamžik stala vězněm své motoriky. Jakub přemýšlel, odkud se v Anně rozhazování rukama vzalo, ale šel po té stopě úplně marně. Ztratil orientaci. Někdo se jej na něco zeptal a on vzhlédl od mapy Anny, kterou zmateně obracel, snad ji držel vzhůru nohama, jinak si to vysvětlit nedokázal.*“ (M. Šindelka, 2012, 88) V novější verzi *Mapy Anny* se tedy Šindelka opět ukazuje jako „konstruktor“: jména postav zde volí s ohledem na jejich další výskyt v rámci celého cyklu. Některé části vypouští, jiné – ty, ve kterých dospěl k hledanému „přesnému výrazu“ – naopak ponechává téměř v původním znění. Časopisecká *Mapa Anny* pracuje do značné míry tradičním způsobem, je také o něco doslovnější. Knižní uvedení povídky má naopak velmi originální formu a o něco více zamlčuje, neboť povídka má dávat smysl až v kontextu celého cyklu.

Naše srovnávání tedy ukázalo, že již existující povídka musí projít určitými změnami, aby mohla být zařazena do povídkového cyklu. Marek Šindelka zde významným způsobem využívá svých konstrukčních schopností, když z vystupujících postav sestavuje jakousi pevně spletenou „sít“. Uvažuje nad formou povídky, nad obraznými konstrukcemi i nad jednotlivými výrazy. Šindelka říká, že jeho práce spočívá v „hledání přesného výrazu“.⁴² Místa, na kterých se mu k tomuto přesnému pojmenování dojit podařilo, ponechává téměř beze změny, oproti tomu jiná se nebojí škrtat a přepisovat. Sám tvrdí, že: *„V literatuře je mnohem důležitější škrtat než psát.*“ (M. Šindelka, 2014c, 9)

⁴² Autorské čtení 4. 2. 2015 Dům čtení Ruská.

9. PŘÍZNAČNÉ RYSY AUTORSKÉ POETIKY MARKA ŠINDELKY

9.1 Ústřední smysl povídek Marka Šindelky

Na základě dílčích analýz se nyní pokusíme dobrat se ústředního smyslu Šindelkovy povídkové tvorby. V analytických kapitolách jsme si všímali obrazu naší současnosti, který v textech výrazným způsobem krystalizuje. Volba povídkového žánru umožňuje autorovi vypodobnit počátek 21. století z různých úhlů pohledu, a tedy s akcentem k různým soudobým problémům. Předjímáme, že pohled na moderní dobu je tu velmi kritický: v povídkách se setkáváme jak s kritikou vnější, technicistní podoby našeho světa (přílišná geometričnost měst, všudypřítomnost billboardů), tak s kritikou jeho vnitřního uspořádání, která si všímá především vztahů ve společnosti. O obrazu společenských vztahů hovoříme podrobněji v kapitole o tematizujících se motivech (viz kap. *Motiv a téma*), zde jen připomeňme, že společnost, tak jak je v Šindelkových prózách vypodobněna, funguje jakoby podle pevně ustanovených a vžitých modelů, což Marek Šindelka nejpregnantněji ukazuje na pasážích společenské komunikace, která jako by se odehrávala podle naučených scénářů. Vztahové vazby ve společnosti jsou zde tedy chápány a předváděny jako velmi povrchní a, domyslíme-li tuto představu do důsledků, v podstatě zde ani nejde o společnost jako propojenou jednotku, ale spíše o množinu jedinců, kteří se setkávají jen skrze naučené modely, ve skutečnosti se však mýjejí.

Kdybychom však tvrdili, že primárním cílem povídkových textů je kritika doby, bylo by naše tvrzení patrně neúplné. Obraz moderní doby je zde totiž vždy v nerozlučném sepětí s pocitem individua. Zmíněné dobové nedostatky si většinou uvědomujeme právě ve spojení s konkrétní postavou, často tyto skutečnosti dokonce vnímáme jejíma očima. Dostáváme se do nitra právě toho jedince, který je sice do společnosti z vnějšího pohledu zapojen, avšak vnitřně s ní spojen není, což také sám pociťuje a což jej také vede k pocitům osamění. Pravděpodobně je zřejmé, že zde nemáme před očima žádného romantického hrdinu, který by se díky své výjimečnosti ze společnosti záměrně vyčleňoval. Již jsme upozornili (viz kap. *Postavy*) na skutečnost, že Šindelkovy postavy ničím nevybočují z obvyklého průměru. Autorovi zde tedy nejde o vykreslení pocitu výlučného hrdiny, nýbrž o postižení dobově příznačného životního pocitu, který zasahuje svět fikce právě proto, že jej Šindelka patrně spatřuje jako určující pro svět faktuální.

Právě ke konstruování představy o dobově příznačném individuálním prožitku současného světa, zdá se nám, Šindelkovy texty výrazným způsobem směřují. Může se

zdát, že výsledný obraz, který před námi vyvstane, je nemilosrdně skeptický: Šindelkovi hrdinové (kteří se, jak již víme, snaží zastupovat obyvatele moderního faktálního světa) se totiž nejen cítí osamělí v rámci společenské struktury a v rámci partnerských vztahů, ale pocity nespokojenosti zakoušejí i vzhledem k vlastní osobě: v kapitole *Motiv a téma* jsme hovořili o konfliktním vztahu, který Šindelkovy postavy zaujímají ke svému tělu, který je způsoben i vědomím přítomnosti cizích nánosů. Hrdina si nikdy nemůže být jistý, nakolik je skutečně sám sebou a které rysy naopak převzal od lidí ze svého okolí (postavy „poskládané ze zbytků svých předchozích vztahů“⁴³). K čistě negativnímu prožitku Šindelkových hrdinů a snad i současných jedinců tedy přispívá i velmi nejasná představa o vlastní identitě, pokud zde o nějaké identitě vůbec můžeme hovořit.

My se však domníváme, že výsledný dojem ryze skeptický být nemusí, neboť zde drobnou útěchu přece jen spatřujeme: Šindelkovi hrdinové se v neuspokojivém životním pocitu pouze neutápí, ale také hledají východisko ven. Jejich činy jsou někdy možná neefektivní (motiv bloudění v próze *Polaroid*, snaha o návrat do prostředí, které je však nepřátelské, v povídce *Návrat*). Podstatné je však to, že se postavy namísto lhostejné rezignace odhodlávají ke změnám, které sice nemusejí vést k náhlé spokojenosti (partnerské vzpoury často končí rozpadem vztahu, viz povídka *Zůstaňte s námi*), ale můžeme je chápat jako krok kupředu na této dlouhé cestě za spokojenějším životem. Jsme si však vědomi toho, že rozhodnutí, zda bude obraz individuálního prožitku současného světa v Šindelkově povídkové tvorbě vnímán s touto nadějí, či bez ní, závisí zde ve velké míře na založení konkrétního čtenáře.

Rekonstruovat ústřední smysl z povídkových textů Marka Šindelky není záležitostí příliš snadnou, neboť Marek Šindelka není tím typem autora, který by před čtenářem svůj umělecký záměr vědomě skrýval. Samotné texty povídek nám nezdá se nabízejí interpretační pasáže týkající se života v naší současnosti. Tyto interpretace se týkají různých problémů současného světa a jsou nám podávány prostřednictvím různých postav, a tudíž různou mírou přispívají ke konstruování představy o ústředním smyslu. Takto a z tohoto pohledu například hodnotí dobově příznačná úskalí antropolog Paul z povídky *Zůstaňte s námi*, se kterým se Andrea setkává na společenském večírku: „[...] Například, objevíme zástupce neznámého živočišného druhu, jak se v takovém případě postupuje? Usmrtíme jej, rozebereme na kousíčky, vše pečlivě pojmenujeme, zaevidujeme, zařadíme do příslušných škatulí a šuplíků taxonomické soustavy a po dobře vykonané práci si

⁴³ Viz povídka *Zůstaňte s námi*.

oddechne, hezky jsme se vypořádali s neznámem, profesionálně. Vidíte, co děláme se skutečností kolem sebe? Snažíme se ji usmrtit. Snažíme se ji zastavit, zadržet. Naším ideálem je žít v absolutně vysvětleném, pochopeném, nehybném světě. Naším ideálem je svět, který je mrtvý.“ (M. Šindelka, 2011, 60) Světu své současnosti zde přičítá konkrétní nedostatek: potřebu vše neznámé definovat a klasifikovat, možná obecně lidský strach z toho, o čem nemáme dostatečné množství informací. Pro přesnost jen dodejme, že tento názor není osobním vypravěčem docela přijat, společně s dalšími podobně kritickými pasážemi, které se v největší míře kupí v povídce *Reality* (úryvky jsme již citovali), však svým dílem přispívá ke komplexně kritickému obrazu moderní doby.

Skutečnost, že problémy, o kterých se snaží Šindelkovy prózy vypovídat, jsou v textech na mnohých místech explicitně odhaleny a čtenáři zbývá jen si je ve své mysli nějakým způsobem uspořádat, bývá někdy vnímána také jako negativní rys Šindelkovy povídkové tvorby. Recenze Ondřeje Hanuse v časopise *Tvar* (O. Hanus, 2012, 2) nese název *Doslovné, příliš doslovné* a píše se zde mj. toto: „*Dalším problémem knihy Zůstaňte s námi je důslednost, s níž Šindelka dořikává situace, které přímo volají po tom, aby zůstaly nedorečené. Děje se to např. v povídce Luk, kde se dysfunkční vztah mezi otcem a synem promítá do střelby z luku – nejprve do terče, později po srnách [...].*“ Všimněme si, že Hanusova recenze se týká cyklu *Zůstaňte s námi*, ve kterém shledáváme ještě daleko více zámek než v novějším povídkovém souboru. Povídka *Luk* zde navíc patří k těm, které zamlčují nejvíce. V kritikách k cyklu *Mapa Anny* se problém dořikávání klíčových myšlenek podle našeho názoru ukrývá v pozadí tvrzení o jejich banalitě: „*Právě stylistická zručnost a zejména umění vystižení momentálních duševních rozpoložení postav – jinými slovy: schopnost empatie – dovolují Šindelkovi udržet na celkem slušné úrovni i texty, které však zároveň vykazují značnou dávku deklarativnosti, utvrzovacího a samoplodivého písání*“ *o povaze dnešní doby*.⁴⁴ *potkáváme se v nich s přehlídkou partií o tom, jak to tady dneska takzvaně chodí.*“ (J. Chuchma, 2014, 9) Zkusme se nad tímto nastoleným problémem doslovnosti zamyslet.

Obecně se nám zdá, že autor, který více zamlčuje a dává tak větší prostor čtenářovým myšlenkám, má o něco jednodušší postavení než autor, který čtenáři problém představí v plné šíři. Vycházíme přitom z domněnky, že kdyby se Šindelkovi podařilo zakódovat poselství o dnešní době do různých složek díla a čtenář z nich toto poselství (úplně stejné jako to, které nám Šindelka předkládá explicitně) dokázal vyčíst, nejspíše by

⁴⁴ Podtrženo J. S.

autora nekritizoval za banální myšlenky. Rozdíl (z pohledu čtenáře) tkví v tom, že ve druhém případě jde o myšlenku čtenáře, v prvním případě však nelze než přiřknout myšlenku autorovi. To může vzbudit ve čtenáři lačném po hledání smyslu díla jistou „agresivitu“ (nezastírejme, že jsme jí sami nepodlehli). Z pohledu autora je však doslovnost děl velmi pochopitelná: Šindelka je autorem, který se svými díly opravdu velmi důsledně snaží něco sdělit. Jeho prvotina *Strychnin a jiné básně* byla, snad ne jen kvůli mládí básníka, přijata velmi kladně, Šindelka však z reakcí na své dílo vycítil, že čtenáři mají tendenci vkládat do jeho básní něco, co on nezamýšlel.: „*Próza je konkrétní, je mnohem kontrolovatelnější ze strany autora. Já především hledám přesný výraz. Od určité chvíle jsem začal pociťovat takovou zvláštní bezmoc z té nekonečné interpretace, když mi lidé říkali, co všechno vidí v mých básních, aniž bych to do nich umístil.*“ (M. Šindelka, 2012b, 25) Právě tato zkušenost jej vedla k obratu k próze a snad jej vede i nadále k čím dál větší doslovnosti. Je otázkou, jestli je to ta správná cesta, možná se časem ukáže jako slepá, třeba se vydá cestou jinou, avšak pro nás je na tomto místě podstatné zjištění, že dořečenost je v Šindelkově prozaické tvorbě autorským záměrem motivovaným potřebou konkrétní výpovědi.

Přestože se v tomto oddílu pokoušíme především o postižení ústředního smyslu Šindelkových próz, nezapomínejme ani na dílčí témata a významy, které vysvítají v souvislosti s konkrétními povídkami. Cyklus *Zůstaňte s námi* je v tomto ohledu daleko rozmanitější a, jak jsme již uvedli, je zde také o něco složitější klíčový smysl odhalit, nebo alespoň patřičně uchopit. Zejména počáteční povídky souboru se vyznačují tematickou rozmanitostí. Povídka *Jméno* tematizuje životní situaci staršího muže, který začíná ztrácet kontakt s přítomným světem, především s jeho komunikační složkou. Povídka, která následuje, tj. *Luk*, řeší problém vztahu otce a syna, kteří se navzájem odcizují a skrze archetypální vzorce (lov, zabíjení) k sobě hledají (jde však ve větší míře o aktivitu otce) cestu zpět. Povídka *Návrat* zase tematizuje patrně marnou snahu alkoholika uniknout z bludného kruhu a být přijat zpět do běžného každodenního života.

Prózy *Společenské hry* a *Zůstaňte s námi* jsou již více vztahové – máme zde na mysli konkrétně vztahy partnerské – a tím jako by již trochu předznamenávaly pozdější povídkový cyklus *Mapa Anny*.

Novější soubor se nám zdá být po tematické a významové stránce jednodušší (o to víc zde dochází k experimentům na poli formy) a jednoznačnějším způsobem konstruující kritický obraz naší současnosti. Výrazný prostor je zde věnován reflexím příliš rychlé proměny uspořádání života a světa (z hlediska organizace prostoru i technického pokroku),

ale také problémům individuálním (nezdravé zaměření postav na sebezpozorování a sebekontrolu). Ve větší míře než v cyklu předchozím jsou zde reflektovány partnerské vztahy. Roztříštěná kompozice souboru, tj. skutečnost že jsme nuceni skládat si obraz ústřední postavy (a nejen jí) z různých textů, nás přivádí k myšlence o nemožnosti bezproblémového uchopení lidského individua: autor nám představuje Annu v různých životních situacích, dokonce v různých fázích života. Hlavní postavu si tedy skutečně můžeme představit jako krystal, který lze nahlížet z různých stran a pokaždé se bude jevit trochu jinak.

9.2 Autorský styl v povídkách Marka Šindelky

Šindelkovo umělecké vyjádření je velmi osobité a navíc není ustrnulé, neboť autor podniká na poli stylu mnohé experimenty. Ty jsou, jak jsme výše uvedli, obzvláště příznačné pro soubor *Mapa Anny*. Již ve druhé kapitole, ve které jsme se pokoušeli prózy charakterizovat z hlediska žánrového, jsme si povšimli, jak různorodé texty máme před sebou. Některé (zejména povídka *Dukla, Darkov, Salm*) nás udivují svou staticností, která vyplývá z převahy popisných pasáží v kombinaci s pasážemi úvahovými. Touto technikou Šindelka dosahuje pocitu zastavení, které je nutné pro konfrontaci jedince s proměnami světa a životní skutečnosti. Jinde (povídky *Představení začíná* a *Reality*) se setkáváme s texty monologického charakteru – monolog se zde na základě různých asociací přesouvá k různým tématům, a začíná se tak podobat textům proudové kompozice.

Prózy se vyznačují i některými obzvláště příznačnými postupy, které u mnohých autorů nenajdeme. Máme zde na mysli postupy, které jsou primárně vlastní filmové tvorbě. Již jsme upozornili na prózy (*Jméno, Růst krystalu*), do nichž vstupujeme jen přes nějaký nepatrný detail a teprve postupně (rozšiřováním záběru) se nám ukazují v celé své komplexnosti. Právě zde se nám vybavuje souvislost s technikami filmovými, které pracují se zaostřením kamery: bez větších obtíží mohou pracovat s různými velikostmi zorného pole a s plynulými přechody mezi nimi.

Ke světu filmu odkazují také ne právě řídké stříhy, které nás z jednoho prostředí bez přípravy přesunou do jiného: „*Jenže Jakub mlčí, cesta stoupá, o sklo se rozbíjí déšť. A nad vším neuróza. Oblouk, vrznutí gumy. Kluk jménem Jakub. Syn v periferním vidění. Pohyb větví, pohyb stromů. A nad vším najednou oblouk. „Hele, Kubo, duha!“ říká Petr, ukazuje, ale je to marné, zbytečné. /⁴⁵ , O tomhle ty už nerozhoduješ! Je ti to doufám jasný,*

⁴⁵ Grafická úprava J. S.

ty už ne!‘ rozčiluje se ta drobná, křehká žena. Bývalá žena. Bývalá Petrova žena.“ (M. Šindelka, 2011, 13n.) Z prostředí patrně lesní cesty se zde rázem přesouváme do kuchyně Petrovy bývalé ženy. Nejde však o střih pouze na rovině prostoru – zásah se zde týká i roviny časové: rozhovor v kuchyni časově předchází rozhovoru (spíše pokusu o rozhovor), který spolu otec se synem vedou při jízdě autem. V ukázce si povšimněme také shluku krátkých nevětných slovních spojení, která jsou oddělena tečkami. V průběhu naší práce jsme na ně již narazili v kapitole o prostoru. V této souvislosti jsme upozornili na jejich potenciál vyvolávat dojem aktuálního procházení určitým místem. Ne vždy se však tyto shluky krátkých neúplných vět objevují s touto funkcí – toho si ostatně všímáme i na výše uvedené ukázce. Rozsah užití tohoto specifického prostředku je daleko širší a můžeme tvrdit, že se jedná o Šindelkův příznačný postup: *„Zabouchl jsem dveře. Pach aviváže. Čisto. Náš byt. U dveří miska. Prázdná. Od rána jsem pryč. Kručí nám z toho v kočce. Nohou odstrkuju to dotěrné vlnění, předení a mňoukání.“* (M. Šindelka 2011, 62) Tyto shlukové pasáže zde autorovi umožňují velmi snadno a velmi rychle vystihnout konkrétní prostředí. Stejný cíl a podobný charakter mají scénické poznámky ať už k dramatickému kusu, nebo opět k filmu. Tento dojem je ještě silnější, pokud si uvědomíme, že Marek Šindelka studuje scenáristiku. Autor sám vliv filmových postupů na svou tvorbu však popírá: *„O mých dílech se v mnoha recenzích píše, že jsou ovlivněná filmem. Což je bohužel nesmysl. Tenhle dojem vzniká ze dvou omylů. Jednak proto, že studuju FAMU, a je tedy snadné – i když naprosto neopodstatněné – dávat to do souvislosti s mými knihami. Ale hlavně je to tím, že značné úsilí vynakládám na něco, co by se dalo nazvat plastický text: hodně mi jde o přesné zachycení smyslových vjemů, tak aby z toho vznikl konkrétní, až fyzický zážitek čteného slova. To je prostě práce s představivostí, což je podstata literatury.“* (M. Šindelka, 2012b, 25) Dovolíme si zde však nebrat autorovo slovo za závazné, neboť jsme na úryvcích dokázali, že na vliv filmu a scenáristiky neusuzujeme na základě působení textů, ale na základě konkrétních dokumentovatelných tvůrčích postupů.

V předcházejících kapitolách jsme upozorňovali na specifické tvůrčí postupy, které autor volí v souvislosti s vypravěčem, postavami, časem, prostorem a kompozicí. Bylo by zbytečné je zde znovu podrobně charakterizovat, pro výsledný obraz autorského stylu však nezapomínejme ani na ně. Motivická rovina se také významným způsobem podílí na celkovém působení textů, o kterém ale na tomto místě chceme ještě zvláště pojednat.

Šindelkovy texty vynikají, jak ostatně konstatuje sám autor, pozoruhodnou smyslovostí. Jsou schopny vyvolávat dojmy vizuální: *„Z mraveniště ukrytého v kořenech*

starého stříbrného smrku hvězdovitě vybíhá mnoho takových pěšin.“⁴⁶ (M. Šindelka, 2011, 5) – vzpomeňme si i na svérázné prostorové hry, kterých se dotýkáme v kapitole *Prostor* –, také sluchové: „Josef cítí tu pumpu v sobě, přesně rozeznává tlak, vláčný pohyb krve v hrudi, tam a zpět, tam a zpět skrz komory a síně jeho dvěma infarkty zjizveného srdečního svalu. Krev uvnitř Josefa je černá, lepkavá a stará. V horkém dni se mění v sirup, teče pomalu, mazlavým medovým pohybem klouže kořenovým labyrintem cév.“⁴⁷ (M. Šindelka, 2011, 7) Podtržené spojení v nás vytváří zvukovou představu bijícího srdce, ve kterém se pumpuje krev; citovaný úryvek však zasahuje také naši představivost zrakovou, hmatovou a do velké míry v nás tedy vytváří také podobný vnitřní pocit: uvědomujeme si tlukot vlastního srdce, popis poškozeného srdečního svalu v nás možná dokonce vyvolává pocit bolesti. Texty jsou tedy příznačné tím, že se díky množství vjemů vztahujících se k různým smyslům dostávají do velmi těsného kontaktu se čtenářem. Významný podíl na tomto úzkém sepětí má právě volba některých motivů. V kapitole *Motiv a téma* jsme upozornili na důležité postavení motivů těla, ba dokonce vnitřností. Jedním z hojných dokladů je ostatně i vybraný úryvek. Skutečnost, že nitro postav se zde v takové míře dostává do symbiózy s nitrem čtenáře, považujeme za obzvlášť významnou, neboť patrně umožňuje Šindelkovi skrze sdílený pocit převést na čtenáře i klíčové problémy, respektive uvědomění si těchto problémů: čtenář je ještě více utvrzen v představě, že existenciální problematika se netýká jen výstředních hrdinů fikčního světa, ale přímo jeho samotného. Šindelka tak s naprostou lehkostí dosahuje kýžené interakce se čtenářem.

Dalším příznačným rysem textů je jejich básnická obraznost, kterou autor využívá především v popisech prostředí, dějů či stavů jednajících postav. V následující ukázce popisuje osobní vypravěč venkovskou krajinu: „*Začínají se vynořovat vsi. Hadovité vsi. Z výšky vypadají jako šperky. Korále domů na šňůrách potoků. Obyvatelé těch klenotů zdegenerovaní samotou, alkoholem a sami sebou navzájem zírají z dvorků na náš moderní vůz, nerozumí tomu. Všemu. Cíví a my cívíme na ně a jejich nuzný život si pokoušíme domýšlet. Vidím to jak od Lady vymalované.*“ (M. Šindelka, 2011, 69) Na vybrané ukázce nás upoutávají nejen časté metafory, přirovnání a básnický přívlastek, ale také velmi aktivní role vypravěče, který do popisu krajiny vnáší své vlastní subjektivní představy.

⁴⁶ Grafická úprava J. S.

⁴⁷ Grafická úprava J. S.

Na příznačnou obraznost textů nás ještě více než statické popisy prostředí upozorňují popisy konkrétních dějů: „*Muži se sklonili ke stolu a chvíli bylo slyšet jen šustění a listování. Jako by někdo hrabal listí v parku. V tom přehrabování byl zároveň určitý cvik, úřednická zručnost, ta hmyzí obratnost, která se po letech usadí v prstech směnárníků, bankéřů, celníků a pracovníků pasových kontrol. Šmejdili tam sehnutí nad deskou stolu jako dvě kudlanky nábožné.*“ (M. Šindelka, 2014, 104) Přirovnání v poslední větě by bylo možné uvést již na začátku a celou pasáž tak podstatně zkrátit, Marek Šindelka však ponechává čtenáři možnost prožít si i samotný proces vzniku básnického prostředku. Obraznost textů možná do určité míry vyplývá i z Šindelkovy snahy o přesný výraz, na kterou jsme upozornili v předchozí kapitole. Možná právě proto je slovo „jako“ v povídkách Marka Šindelky tolik frekventované.

Právě snaha o co nejpravdivější postižení současných životních problémů vede podle našeho názoru také k často až cynickému působení textu. Cynismus se do velké míry dotýká Šindelkových osobních vypravěčů: děje se tomu tak zejména v povídce *Zůstaňte s námi* či *Polaroid* a ani v dalších povídkách nenacházíme žádné známky soucitu s trápeními postav. Jako příklad uveďme povídku *Jméno*, kde bychom určitý projev politování nad osudem Josefa, kterého chtějí jeho děti patrně pro své vlastní pohodlí umístit do zařízení pro seniory, možná očekávali, avšak žádný takový signál v povídce nenalzáme. Šindelka v textu soustředí veškeré síly na přesvědčivé vykreslení pocitu Josefa, o to intenzivněji se pak hledaný soucit a lítost zmocňuje čtenáře.

Upozorníme také na skutečnost, že Marek Šindelka se ve svých textech nevyhýbá ani pasážím pro citlivého nebo konzervativnějšího čtenáře možná choullostivým či odpudivým. Připomeňme v této souvislosti naturalistické popisy milostných aktů i lidských a zvířecích vnitřností, na které jsme upozornili v kapitole *Motiv a téma*. Domníváme se však, že tyto úseky zde nemají fungovat jen k vyvolání pocitu studu či fyzické nevolnosti u čtenáře, ale mají tu svou výpovědní hodnotu, neboť současného člověka, na kterého texty cílí, archetypálně ukotvují, upozorňují na jeho biologickou podstatu.

Konečně také připomeňme, že všemi prózami prostupuje důležitý rys pozorovatelství, kterého jsme si ve svých analýzách povšimli hned na několika rovinách (viz kapitoly *Vypravěč*, *Postavy*, *Prostor a kompozice*, *Motiv a téma*).

Přestože naše analýzy i tato shrnující interpretace dokazují, že Marek Šindelka je autorem velmi osobitým, při čtení jeho próz se neubráníme asociacím na některé význačné české literáty. V kapitole *Vypravěč a fokalizace* jsme upozornili na skutečnost, že vypravěč povídky *Růst krystalu* je podobně analytický jako vypravěč Kunderův. Šindelkův

postup otevírání textu povídky přes nějaký nepatrný detail nás také upomíná na Milana Kunderu, a to na zrod postavy Agnes v románu *Nesmrtelnost* z pouhého gesta mávající ženy. Dějová linka Kunderovy povídky *Falešný autostop* z cyklu *Směšné lásky*, která vede od zdánlivě nevinné hry k vyhrčenému konfliktu, se nám vybavuje v souvislosti s funkcí hry v povídkách Marka Šindelky. Například v povídce *Společenské hry* jsme totiž také svědky přerodu zdánlivé zábavy pro ukrácení dlouhé chvíle v závažnější partnerský střet. Aby však naše srovnání nebylo zavádějící, uveďme, že prózy Marka Šindelky nemají výraznější filosofický přesah.

Po tematické stránce jsou Šindelkovy prózy leckdy blízké povídkám Jana Balabána. Například Šindelkova povídka *Ulita* z cyklu *Mapa Anny* vykazuje mnohé podobnosti s povídkou *Uršula* z Balabánova povídkového souboru *Možná že odcházíme: „Později se její přesnost v odhalování jeho samohan stávala nesnesitelnou. Připadala mu jaksi nelidská. Jako by s tou svou brilancí nebo elegancí klidně překračovala jeden pro něho důležitý schod. On se konečně uvolňoval z malých poměrů a začínal chápat, že věci jsou jinak, než mu odmala vtloukali do hlavy, a ona už byla dávno za tím a jako by neměla s těmi jeho opožděnými objevy trpělivost. Tehdy upřímně doufal, že to spolu nějak překonají. Uršula také doufala, že Roman nějak povyroste. Ale každý doufal sám, a to jim zůstalo, i když přišly děti.“* (J. Balabán, 2011, 39) Balabán se zde stejně jako Šindelka věnuje postupné proměně partnerského vztahu, jež ústí v momentu, kdy se společné soužití zdá být neúnosné. Povídky jsou si navíc blízké i po kompoziční stránce: nejprve sledujeme problém očima jednoho partnera, poté druhého (nějaký rádo by objektivní pohled na problém zde chybí). V úryvku nás upoutává i přirovnání, které ho je zde užito obdobně, jak to ve svých textech činí Šindelka. Zdá se, že autoři jsou si blízcí také onou snahou o přiléhavé pojmenování problému.

Přes všechny tyto shody a podobnosti však znovu upozorníme na skutečnost, že prózy Marka Šindelky jsou značně osobité, a nelze je tudíž v žádném případě pokládat za kompilát próz jiného autora, tedy ani Jana Balabána. Sledování těchto podobností nás zajímalo především z hlediska potenciálního dialogu, který mohou Šindelkovy texty vést s texty jiných autorů. Jejich výčet by samozřejmě mohl být daleko delší. Poukázali jsme jen na ty nejvýraznější.

9.3 Úvahy o čtenářské recepci povídek Marka Šindelky

Nyní se zamysleme nad tím, čím mohou Šindelkovy prózy oslovovat a přitahovat současného čtenáře. Domníváme se, že síla Šindelkových textů spočívá v jejich schopnosti

zasáhnout čtenáře na více rovinách: na rovině fyzické (sugerováním spoluprožívání tělesných stavů postavy), na rovině psychické (detailním vykreslením pocitu individua) a do jisté míry i na rovině intelektuální (neboť si uvědomme, že problémy nastíněné v díle jsou sice explicitně pojmenovány, ale o jejich důsledném dořešení přece jen mluvit nemůžeme – nějaký prostor pro čtenáře tu tedy stále a nutně je). Estetický zážitek čtenáře navíc ještě umocňuje jazykové ztvárnění a konstrukční propracovanost povídek.

Povídky Marka Šindelky s námi nutně komunikují svou současnou tematikou, některým recenzentům se však mohou zdát současné až příliš – viz úryvek z recenze Evy Klíčové, který citujeme v první kapitole (viz *Pohled na osobnost Marka Šindelky*) a který textům povídkového cyklu *Mapa Anny* vyčítá, že jsou dobově příznačné i svým zpracováním, tj. příliš povrchní, s pouhým deklarováním myšlenek a skrýváním nedostatečné výpovědní hodnoty za řadu efektů. Výše jsme již upozornili na skutečnost, že výtky o banalitě myšlenek vznikají možná v důsledku nepochopení autorského záměru a že o dořešenosti pojmenovaných problémů zde není možné mluvit.

Při zobecnění našich úvah se nám zdá, že klíčovou vlastností, která může činit a činí povídky Marka Šindelky čtenářsky atraktivními, je jejich mnohohrstevnatost, která je patrně také odrazem velmi svědomitého tvůrčího procesu (tři roky na jeden povídkový cyklus, více viz kapitola *Geneze povídkových textů Marka Šindelky*) a která také způsobuje, že Šindelkova povídková tvorba může zaujmout různě zkušené a různě orientované čtenáře. Pro úplnost však nezapomínejme, že časté je i ryze negativní přijetí Šindelkovy povídkové tvorby, které vytváří zdravou protiváhu kladným ohlasům.

ZÁVĚR

Rozhodli jsme se přiblížit tvorbu Marka Šindelky prostřednictvím jeho povídkových textů. Přestože vybrané prozaické cykly tvoří jen část Šindelkova dosavadního díla, není tím jejich výpovědní hodnota, zdá se nám, snížena, neboť právě ony patří mezi poslední Šindelkovy vydané knihy, a mohou tedy ukazovat na momentální dominantní zájem autora.

V práci jsme na povídkové texty Marka Šindelky pohlíželi z různých úhlů, a mohli jsme si proto povšimnout, že manifestace jejich příznačných rysů probíhá na více úrovních. V kapitole, která se věnovala žánrové charakteristice Šindelkových próz, jsme si povšimli, že některé z nich se více vzdalují tradičním rysům povídky, které jsou vnímány jako invariantní. Ústřední událost je někdy nahrazena spíše ústředním problémem a jako nedostatečné se nám někdy jeví také tíhnutí k závěru. Kapitola o vypravěči nám umožnila uvědomit si, že subjekt vyprávění v některých Šindelkových textech výrazným způsobem vystupuje do popředí, a to především prostřednictvím komentářů a kontaktních vět. Nezřídka bývá pásmo vypravěče zasaženo subjektivním pohledem (fokalizací) postav, což nám umožňuje vytvořit si představu o jejich náhledu na určitou osobu v jejich okolí (především partnera) nebo také často na určitý prostor. Postavám jsme se více věnovali v jim příslušející kapitole, kde jsme si povšimli zejména jejich pozvolné konstrukce (probíhající paralelně s rozvíjením příběhu), způsobu charakteristiky, jež je často určována pohledem jiné postavy či osobního vypravěče, a synekdochické povahy Šindelkových postav, které – zachyceny jako zlomky v určité mezní situaci – mají potenciál vypovídat o problémech současného jedince. Času a prostoru jsme si všímali nejen na rovině naratologické, ale zajímalo nás také, jak se v povídkových cyklech Marka Šindelky tematizují. Povšimli jsme si mj. příznačného „násilnického“ vztahu, který současník k času a prostoru zaujímá: čas se v jeho rukou stává elastickým (může se v závislosti na jeho libovůli protahovat i smršťovat), prostor se snaží neustále přetvářet k obrazu svému. V kapitole o motivech jsme si všímali dalších problémů, které se v Šindelkových prózách tematizují. Lidského jedince žijícího v moderní době jsme si představili jako bytost značně složitou – poznamenanou konfliktním vztahem k okolnímu světu i k sobě samému. Povšimli jsme si několika reálných problémů, které zasahují naši současnost: posedlost pravidelností (dokonalostí), stereotypní komunikační modely, které se zdlouhavě učíme, abychom potom – po jejich osvojení – ztratili schopnost se dorozumět.

V práci jsme tedy velmi často odkazovali k naší vlastní životní zkušenosti, neboť právě v postižení individuálního prožitku problematického počátku 21. století spočívá, jak jsme uvedli v poslední kapitole, smysl Šindelkovy povídkové tvorby. Poslední kapitola nám také umožnila představit si na základě dílčích analýz nejvýraznější rysy prozaických textů Marka Šindelky. Upozornili jsme na zvláštní důraz, který kladou na zapojení všech smyslů čtenáře, na obraznost vyjadřování, jejich místy cynické působení, pozorovatelství, některé specifické (filmové) postupy i na některé podobnosti s tvorbou význačných literátů.

Citované ohlasy různých recenzentů nám pomáhaly vytvořit si představu o čtenářské recepci Šindelkova díla, která se nám ukázala jako značně bipolární: Marek Šindelka má jednak výrazné příznivce, jednak neméně výrazné oponenty. Konstatovali jsme však, že Šindelkovy texty mají velký potenciál komunikovat se současným čtenářem, a to nejen svou aktuální tematikou, ale třeba i některými stylovými prvky (vzpomeňme si například na schopnost Šindelkových textů navodit pocit dokonalé tělesné symbiózy s hlavním hrdinou).

Naším cílem nebylo předvídat životnost Šindelkových povídkových textů, ani rozhodovat, zda se jedná o četbu náročnou, či populární. Práce chce být především setkáním s autorem, který zasahuje do naší kulturní současnosti, a jeho texty, v nichž se projevuje nejen specifická poetika, ale také určitý pohled na dobu, jejíž výhody i úskalí všichni zakoušíme.

SEZNAM POUŽITÝCH INFORMAČNÍCH ZDROJŮ

Beletrie:

BALABÁN, Jan. *Možná, že odcházíme*. 3., samost. vyd. Brno: Host, 2011. 169 s. ISBN 978-80-7294-586-3.

MALIJEVSKÝ, Igor et al. *Miliónový čas: povídky pro Adru*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2014. 141 s. ISBN 978-80-257-1029-6.

ŠINDELKA, Marek. *Zůstaňte s námi*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 2011. 155 s. Česká řada; sv. 21. ISBN 978-80-207-1372-8.

ŠINDELKA, Marek. *Mapa Anny*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 2014. 126 s. Česká řada; sv. 25. ISBN 978-80-207-1577-7.

TUČKOVÁ, Kateřina et al. *O čem ženy mlčí*. 1. vyd. Jihlava: Listen, 2013. 161 s. Česká povídka. ISBN 978-80-86526-72-0.

Časopisecké uveřejnění povídek:

ŠINDELKA, Marek. Jméno. *Souvislosti*, 2010, **21**(1), s. 148-151.

ŠINDELKA, Marek. Mapa Anny. *Host*, 2012, **28**(8), s. 86-89. ISSN 1211-9938. Dostupné také z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2012/08-2012/mapa-anny>.

Odborná literatura:

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. 111 s. Theoretica & historica; sv. 2. ISBN 978-80-85778-61-8.

GENETTE, Gérard. *Figures. III*. Paris: Éditions du Seuil, ©1972. 285 s. Poétique. ISBN 2-02-002039-4.

HODROVÁ, Daniela a kol. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001. 865 s. ISBN 80-7215-140-1.

HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011. 221 s. ISBN 978-80-7272-390-4.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008. 328 s. Teoretická knihovna; 21. ISBN 978-80-7294-260-2.

JANOUSEK, Pavel. *Rozměry dramatu: autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. 304 s. Dramatická umění. ISBN 80-7038-091-8.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2007. 240 s. Studium; 20. ISBN 978-80-7294-215-2.

KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. 247 s. ISBN 978-80-7272-592-2.

MOCNÁ, Dagmar a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. 699 s. ISBN 80-7185-669-X.

PILAŘ, Martin. *Podoby českého povídkového cyklu ve XX. století*. Vyd. 1. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, 2008. 163 s. Spisy Filozofické fakulty Ostravské univerzity; 176/2008. ISBN 978-80-7368-134-0.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001. 176 s. Strukturalistická knihovna; sv. 7. ISBN 80-7294-004-X.

Rozhovory:

ŠINDELKA, Marek. To, že něco není mainstream, přece není žádné měřítko kvality--: rozhovor s Markem Šindelkou. *Host*, 2007, **23**(1), s. 4-7. Dostupné také z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2007/1-2007/to-ze-neco-neni-mainstream-prece-neni-zadne-meritko-kvality>.

ŠINDELKA, Marek. Literatura bez čtenáře je nesmysl: s Markem Šindelkou o literárních cenách, příbězích a formě. *A2*, 2012b, **8**(7), s. 24-25. Dostupné také z: <http://www.advojka.cz/archiv/2012/7/literatura-bez-ctenare-je-nesmysl>.

ŠINDELKA, Marek. Marek Šindelka v rubrice Moje řeč. *Hospodářské noviny*, 2012c, **56**(55), s. 5 (Magazín Víkend).

ŠINDELKA, Marek. Nevidím kolem žádný velký příběh. *Právo*, 2014b, **24**(219), s. 3 (příl. Salon). Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/salon/348327-nevidim-kolem-zadny-velky-pribeh-rika-spisovatel-marek-sindelka.html>

ŠINDELKA, Marek. Člověk před sebou strašně exhibuje. *Lidové noviny*, 2014c, XXVII(206), s. 9.

Recenze:

BORKOVEC, Petr. Autentická, generační, dojemná, ale nebanalizuje--: slovo básníka Petra Borkovce u příležitosti předání Ceny Jiřího Ortena Marku Šindelkovi. *Host*, 2007, **23**(1), s. 7.

HAMAN, Aleš. Moderní prózy ve stylu déjà vu. *Tvar*, 2012, **23**(10), s. 2. Dostupné také z: <http://www.itvar.cz/prilohy/258/Tvar10-2012.pdf>.

HANUS, Ondřej. Doslovné, příliš doslovné. *Tvar*, 2012, **23**(10), s. 2. Dostupné také z: <http://www.itvar.cz/prilohy/258/Tvar10-2012.pdf>.

HARTMAN, Ivan. Poslechněte si tu mapu. *Lidové noviny*, 2014, XXVII(291), s. V/23 (Orientace).

CHUCHMA, Josef. Šindelkova nastavovaná těla. *Lidové noviny*, 2014, XXVII(295), s. 9.

KLÍČOVÁ, Eva. Literatura věku narativní negramotnosti. *Host*, 2014, XXX(9), s. 84.

STANZEL, Vladimír. Samotáři: Šindelka svůj básnický fundament zdařile využívá i v próze. *Host*, 2012, **28**(1), s. 66-67. Dostupné také z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2012/01-2012/samotari>.

STEHLÍKOVÁ, Olga. Lásko moje, praští v nás mráz. *Tvar*, 2015, **26**(1), s. 2.

ŠANDA, Michal. Jako když se střelí z luku. *Právo*, 2012, **22**(22), s. 6 (příl. Salon)

Další zdroje:

ŠINDELKA, Marek. *Kultura a čas*. Univerzita Karlova, 2012d. Diplomová práce. Filozofická fakulta. Katedra kulturologie.

Marek Šindelka: Spisovatel. Autor knih Strychnin, Chyba, Zůstaňte s námi a Mapa Anny. [online]. 2013 [cit. 2015-02-21]. Dostupné z: <https://mareksindelka.wordpress.com/>

Marek Šindelka. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-04-07]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Marek_%C5%A0indelka

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.: Literární ceny. *Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.* [online]. © 2010 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/ceny/?c=4>